الصورة الفنية

في التراث النقدي والبلاغي

تأليف

دكتور جابر أحمد عصفور

كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للطباعة والنشر

بالقاهرة

الصـــورة الفنيـــة

الصورة الفنية

في التراث النقدي والبلاغي

تأليف

دكتور جابر أحمد عصفور

كلية الآداب - جامعة القاهرة

١٩٧٤

دار الثقافة للطباعة والنشر

بالقاهرة

مقدمة

تؤكد النظرية النقدية المعاصرة على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزاً فى طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية . وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ فى نسيج العمل الشعرى ، وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة ، كما يشير إلى طريقتها المتميزة فى إثراء المتلقى ، وتعميق وعيه بنفسه ، وخبراته بالواقع . ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر ، فهى وسيلته التى يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع ، وهى إحدى معاييره الهامة فى الحكم على أصالة التجربة ، وقدرة الشاعر على تشكيلها فى نسق ، يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه .

ومع أن « الصورة الفنية » مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربى والاجتهاد فى ترجمتها فإن الاهتمام بالمشكلات التى يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعى بالخصائص النوعية للفن الأدبى . قد لا نجد المصطلح — بهذه الصياغة الحديثة — فى الموروث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التى يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة فى الموروث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هى الجوهر الثابت والدائم فى الشعر ، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير — بالتالى — مفاهيم الصورة الفنية

ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه ، وإدراكه ، والحكم عليه .

ولقد عالج نقدنا القديم « قضية الصورة الفنية » معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية ، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية ، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية ، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز ، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي ، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة ، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر ، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره . فضلا عن أن الصورة كانت تفرض نفسها — دوما — على وعي الناقد القديم ، أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته ، مثل قضية الموازنة ، والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار ، أو ابتداع .

وقدم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها . وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية ، كما أفاد من الموروث اليوناني السابق عليه .

وعلى الرغم من ذلك فإن أحداً من الباحثين المحدثين — فيما أعلم — لم يخصص بحثاً أو أبحاثاً قائمة بذاتها ، يتناول فيها ما توصل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغيين في درسهم العملي للنصوص ، أو يوضح بشكل تفصيلي اضافاتهم الأصيلة إلى تراث اليونان البلاغي والنقدي . ورغم تقديري للجهد الطيب والمخلص الذي بذله بعض أساتذتنا في مجال النقد والبلاغة عند العرب ، فإن دراساتهم لمشكلة الصورة الفنية كانت شيئا عرضيا ، أو جزءاً مكملا لدراسات تتناول

موضوعات أعم من الصورة . والدراسة الوحيدة التى خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » — رغم أهمية بعض ما حققته — لم تبذل جهدها فى تأمل المفاهيم القديمة للصورة ومناقشتها ، فتركت معالجة نظرية الخيال فى الموروث بحجة أن النقد العربى لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن فى إنتاج الشعر ، ثم تخلصت من النقد القديم برمته فى فصلين عن المعنى الأدبى والتشبيه ، والمؤثرات الروحية فى بحث الاستعارة ، لتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية فى النقد المعاصر .

ولقد أحسست إحساسا قويا بقصور الدراسات الحديثة فى بحث قضية الصورة فى الموروث أثناء دراستى لموضوع « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر » — وكانت رسالتى للماجستير — مما دفعنى إلى العودة إلى الكتابات النقدية والبلاغية القديمة نفسها ، كى أتعرف من خلالها على الأسس النظرية التى دعمت مفاهيم نقاد « الإحياء » وشعرائه عن الصورة . على أن ما بذلته من جهد فى هذا السبيل جعلنى أقتنع اقتناعا عميقاً بأن قضية الصورة فى الموروث النقدى العربى مشكلة جوهرية ، تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب ، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة. ومن هنا كان اختيارى « قضية الصورة الفنية فى الموروث » موضوعا لهذا البحث، آملا ، أن أسد بعض ما شعرت به من نقص أثناء دراستى للماجستير .

وفى تقديرى أن الكشف عما توصل إليه الموروث النقدى والبلاغى من من إنجازات تتصل بقضية الصورة الفنية يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية . أول هذه الجوانب هو الخيال ، أو الملكة التى تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها فى عمل أدبى . وثانيها : دراسة طبيعة الصورة ذاتها ، باعتبارها نتاجا لهذه الملكة ، ونسيجا متميزاً من العلاقات اللغوية ، يقدم المعنى تقديما حسيا .

وثالثها : دراسة الوظيفة التى تؤديها الصورة فى العمل الأدبى ، وأهميتها للمبدع والمتلقى على السواء .

وما زلت أرى أن الكشف عن هذه الجوانب يكشف عن الأساس النظرى المتكامل لأى نظرية أصيلة فى الصورة . ولذلك بدأت البحث بدراسة مفهوم الخيال وطبيعته ، على أساس أن درس الخيال هو المدخل المنطقى لدراسة الصورة . وكنت أرى أن فهم النظرة القديمة إلى الخيال الإنسانى ، وما يتصل بها من تحديد لأهميته وقيمته على المستويين المعرفى والأخلاقى ، وما يترتب عليها من تحديد لجانبى الغاية والقيمة فى النشاط الإبداعى للشاعر ،هو المدخل الأول لدراسة تصور النقد القديم لطبيعة الصورة الفنية . وبالفعل كانت النتائج التى توصلت إليها فى هذا الجزء من البحث بمثابة ضوء يكشف الأسباب التى أدت بالناقد القديم إلى الإلحاح على ضرورة التناسب المنطقى الصارم بين عناصر الصورة ، ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التى تلغى الفواصل والحدود بين الأشياء ، وحرصه الشديد على الوضوح وإدراك التميز بين العناصر ، والانفصال الكامل بين المدركات . مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على الاستعارة ، وحصر الاستعاره — لو فضلت — فى علاقة واحدة جامدة هى علاقة التشابه المنطقى .

أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين ، تراعى كل منهما جانباً من جانبى الصورة فى مفهومها القديم . يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية ، هى بمثابة انتقال أو تجوز فى الدلالة لعلاقة مشابهة — كما يحدث فى التشبيه والاستعارة بأنواعهما — أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان — كما يحدث فى الكناية أو أضرب المجاز المرسل . وكان من الضرورى أن أمهد لدراسة ذلك الجانب من الصورة بدراسة ما أسهمت به بيئة اللغويين فى تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر ، فضلا عن طبيعة اللغة الشعرية ، وما أسهمت

به بيئة المتكلمين فى بحث المجاز وتأصيل موضوعاته وتحديد طبيعته ، وما أضافته بيئة الفلاسفة من ربط قوي بين الأنواع البلاغية للصورة وبين عملية التخييل الشعرى . ولقد أفادنى ذلك التمهيد فى توضيح التأثيرات المتنوعة التى وجهت دراسة الصورة وجهات عقيمة ، لا تفيد فى تأمل ثراء العمل الأدبى ، وتنوع مدلولاته .

ويعالج الجانب الثانى طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى . ولقد لاحظ النقاد علاقة الصورة بمدركات الحس ، وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى ، وإثارة « صور ذهنية » فى مخيلته . ولقد دعمت المعارف الفلسفية المترجمة فهم هذا الجانب من الصورة ، كما أنها شجعت الميل إلى حصر الصورة فى النمط البصرى وحده ، فكان أفضل الوصف ما قلب السمع بصراً . بالإضافة إلى أن المقارنة القديمة بين الشعر والرسم كانت تؤكد ذلك الميل وتدعمه .

ولقد شغل البحث فى ذلك كله أربعة فصول من الرسالة ، فركز الفصل الأول على طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ، واهتم الفصل الثانى والثالث بالأنواع البلاغية للصورة ، وانصرف الفصل الرابع إلى دراسة التصوير والتقديم الحسى للمعنى . أما الفصل الخامس والأخير فقد خصصته لأهمية الصورة ووظائفها فى التصور القديم ، فبدأت بالفرضية القديمة عن علاقة الصورة بالمعنى ، وما ترتب عليها من تحديد لأهمية الصورة ، ثم توقفت عند التركيز على فهم الجانب الوظيفى للصورة من زاوية المتلقى فحسب ، وأفضت فيما ترتب على ربط الوظائف الفرعية للصورة بالوظائف العامة للشعر ، وضرورة تناسبها مع مقتضيات الأحوال الخارجية أو مقامات المستمعين .

لقد حاولت أن أتعامل مع الموروث النقدى والبلاغى على أساس من النظر

إلى علاقته المتفاعلة بغيره من العلوم والمعارف التى ساهمت فى إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة ببحث الصورة ، مثل الفلسفة وعلم الكلام ، واللغة والتفسير . ومما حتم ذلك التعامل أن المنظِّرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين ، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة ، فضلا عن أنهم كانوا علماء لغة أو تفسير بارزين . ولا أدل على ذلك من الجاحظ والرمانى والزمخشرى المعتزليين ، وعبد القاهر والباقلانى الأشعريين . كما أن ناقدا جليل الشأن مثل حازم القرطاجنى لا يمكن تعمق تصوره لعملية التخييل الشعرى ، وفهم حديثه عن « الصور الذهنية » من حيث دلالتها على ما هو خارج الذهن ، كما لا يمكن فهم إلحاحه على التطابق بين الصور الحاصلة فى الأذهان والأشياء الموجودة فى الأعيان دون الرجوع إلى أصوله الفلسفية التى أفادها من الفارابى وابن سينا وابن رشد ، سواء فى مباحثهم عن النفس ، أو شروحهم لكتب أرسطو وبخاصة كتابى الشعر والخطابة . ولقد أتاحت لى هذه النظرة التعرف على جوانب ثرية فى التراث كنت أجهلها كل الجهل ، وأظن أن الدراسات الحديثة لم تسلط عليها ضوءا كافيا بعد .

ولقد حاولت — أخيرا — أن أنظر إلى الموروث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية . ولاشك أن ذلك الفهم كان يوجه اختيارى للمشاكل ، أوطريقة العرض ، كما كان يعيننى على اتخاذ موقف نقدى مما أعرض . ولكننى — فى نفس الوقت — كنت مدركا للمزالق التى تؤدى إليها النظرات المعاصرة إذا طبقت تطبيقا عشوائيا على مادة قديمة ، أو إذا تحمس لها الباحث حماسا مفرطا . ولهذا وضعت دائما فى اعتبارى أننى أتعامل مع موروث له ظروفه وطبيعته الخاصة ، أبحث عن جوانب الأصالة فيه كما أبحث عن جوانب الزيف ، ويؤرقنى البحث عن العلل والأسباب التى أدت إلى هذه أو تلك . لكننى — فى النهاية — كنت أحكم على ما أعرض من خلال تصور معاصر للصورة . ولعلى لست بحاجة إلى

القول بأن تقديرنا الظروف التاريخية الموروث لا ينبغى أن يمنعنا من اتخاذ موقف نقدى منه فى ضوء وعينا المعاصر ، وما يؤرقه من مشاكل وقضايا . ولا بأس من أن يتغير هذا الموقف مع تغيير العصر وتطور قيمه ، فالمهم هو أن يكون لنا باستمرار موقف واضح من تراثنا ، ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا ، لا مجرد صفحات موجودة فى كتب مطبوعة أو محفوظة ، نكتفى بالإشارة إليها .

الدقى : يونيو ١٩٧٣

الفصل الأول

طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة

يشير استخدامنا اللغوى المعاصر لكلمة «الخيال» إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة فى مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبنى منها عالما متميزا فى جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذى يصاحب كلمة «الخيال» فى المصطلح النقدى المعاصر، والذى يتجلى فى القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة. وكأن الخيال — لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكولوجية — (لا يظهر فى شىء فى جميع الفنون بقدر مايظهر فى إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة)[1].

ويجنح الناقد المعاصر — عادة — إلى القول بأن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هى ما تميز الفنان المبدع عن غيره. ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة — فى مثل هذا التصور — عن قدرته الخيالية التى تمكنه من التوفيق بين العناصر والتى تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة. وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست

---

(١) ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبى / ٣١٥.

إلا هذه الخاصية[1] . وليس ذلك بالأمر الغريب فاننا عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر الذى يمكنه من خلق قصائد ، ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها ، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه .

والخيال الشعرى — بهذا الاعتبار — نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع القرار أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقى إلى إعادة التأمل فى واقعه ، من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعى. ومن خصائص الخيال الشعرى الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العرفية ، ويجعلنا نجفل لا تذين بحالة من الوعى بالواقع ، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شىء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شىء يكتسب معنى فريدا فى جدته وأصالته .

عندما نتعامل مع «الخيال» على هذا النحو ، ونشير به إلى مثل هذه المعانى التى أخذت تعتور الكلمة وتصاحبها فى المصطلح المعاصر للنقد العربى، فاننا لا نفكر فى الدلالات العربية القديمة للكلمة، بقدر ما نفكر — مثلا — فى الكلمة الأجنبية «Imagination» التى تبرز — على مستوى الاشتقاق — العلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنيـة ، على نحو لا تؤديه العلاقة اللغوية بين الكلمتين العربيتين . إن علاقة الاشتقاق بين كلمتى (imagination) و (Imagery) تشى بالصلة الوثيقة بين كليهما ، وتوضح — بشكل ضمنى — أن أى مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن

Cleanth Brooks : Modern Poetry and the Tradition, p.42. (1)

يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعرى نفسه ؛ فالصورة هى أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التى يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه .

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة «الخيال» فانهـا لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس . إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل(١) ؛ كما تشير إلى الطيف أو الصورة التى تتمثل لنا فى النوم أو أحلام اليقظة، أو فى لحظات التأمل،عندما نفكر فى شىء أو شخص(٢). وجلى أن مثل هذه الدلالات ليست هي ما نشير اليه بالكلمة فى المصطلح النقدى المعاصر. ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هى أن بعض الدلالات القديمة لكلمة «الخيال» تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية ؛ أى أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها . ويبدو أن هذه الصلة هي التى أباحت توسيع الدلالة القديمة ، على أساس مجازى مقبول ، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية .

ولكن ثمة مادة لغوية هامة هى « التخيل » وتلك هى التى يمكن أن نعدها

---

(١) الخيال والخيالة الشخص . والخيال لكل شىء تراه كالظل . وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال . والخيال هو خيال الطائر يرتفع إلى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئاً ، وهو خاطف ظله . والخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب أو شبهه للغنم أو لولد الناقة ليفزع منهـا الذئب فلا يقربها . اللسان : مادة «خيل» .

(٢) الخيال والخيالة ما تشبّه لك فى اليقظة والحلم من صورة. والخيال والخيالة الطيف . وكذلك خيـال الإنسان فى المرآة وخياله فى المنـام هو صورة تمثاله . اللسان : مادة «خيل» .

بمثابة المقابل الدقيق لكلمة (Imagination) التى تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها . وكلمة «التخيل» ترادف — لغويا — «التوهم» و «التمثل». تقول تخيلته فتخيل لى ، كما تقول تصورته فتصور . وتوهم الشىء تخيله وتمثله ، سواء أكان فى الوجود أم لم يكن (١).

ويمكن أن نجد لكلمة «التخيل» بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوى فى النصف الأول من القرن الثالث ، وخاصة عند المعتزلة ، ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز . وأهم ما نخرج به من تأمل أنواع السياق الذى ترد فيه كلمة «التخيل» عند من أشرت إليهم، أن الكلمة كانت تستخدم للاشارة إلى بعض الظواهر النفسية التى يمكن إدراجها تحت ما نسميه الآن بسيكولوجية الإدراك . ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم ، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة فى النفس ، بفعل مخادعة الأشخاص، أو بأثير الخوف أو المرض ، أو ما أشبه . لذلك كان النظام — أستاذ الجاحظ — يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عزيف الجن والغيلان والسعالى على أنه من قبيل التخيل الذى لا حقيقة له ، والنابع من انفراد العربى وتوحشه فى الفلوات والقفار (ومن انفرد فكر وتوهم واستوحش وتخيل ، فرأى مالا يرى وسمع ما لا يسمع)(٢) . أو كما يروى الجاحظ عن أستاذه (وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشىء الصغير فى صورة الكبير ، وارتاب ، وتفرق ذهنه ، وانتقضت أخلاطه ، فرأى ما لايرى وسمع ما لا يسمع)(٣) . وقريب من هذا المعنى مايقوله

---

(١) اللسان : مادة «خيل» و «وهم» و «مثل» .
(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٨٧ .
(٣) الجاحظ : الحيوان ٦ / ٢٥٠ .

ابن المعتز من أن الذى يسكر بعض السكر لا يحكم على الاشياء إلا حكما رديئا (وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح ، ولهذا تجده يتخيل أشياء على غير ما هى عليه بالحقيقة)(١) . ومن هنا كان « التخييل » — وهو الفعل الذى يوجه مسار التخيل — عند الجاحظ نظير «الإيهام» الذى يحدث لأسباب متعددة ، منها (تخييل من المرار ، وتخييل من الشيطان ، وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح ، وذهن لم يستمر ، فيحمله على الدقيق وهو بعد لا يفى بالجليل ، ويتخطى المقدمات متسكعا بلا إمارة ، فرجع حسيرا بلا يقين ، وغبر زمانا لا يعرف الا الشكوك والخواطر الفاسدة ، التى متى لاقت القلب على هذه الهيئة كان ثمرتها الحيرة)(٢) . واستخدام مادة « التخيل» على هذا النحو المتصل بالدلالة على بعض الظواهر الإدراكية يجعلنى أفترض أن الدلالات الحسية القديمة للمادة اللغوية للتخيل قد بدأت فى الاتساع ، وصارت قابلة لأن تستوعب الإشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية ، بفضل ما أفاده المتكلمون من الفلاسفة ، وما نقلوه عنهم من معارف وخبرات جديدة .

وعندما نحاول أن نبحث عن الدلالة الإصطلاحية المحددة لكلمة «التخيل» عند الفلاسفة فإن علينا أن نبدأ بالكندى باعتباره أول فيلسوف عربى متميز . وهنا لابد أن نشير إلى رسالته « فى جدود الأشياء ورسومها » باعتبارها أول محاولة معجمية — نعرفها — لتحديد الدلالات المتمايزة للمصطلح الفلسفى عند العرب . وفى هذه الرسالة نجد مصطلحى «التوهم» و «التخيل» يشار اليهما باعتبارهما مترادفين

---

(١) ابن المعتز : فصوص التماثيل / ١٠٢ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ٣/٣٧٩ — ٣٨٠ وانظر نفس المرجع ٥/١٢٣ وقارن بابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث / ٢٢٢ وتفسير الطبرى ٢/٤٤٦

عربيين يقابلان الكلمة اليونانية (Phantasia) [1] . يقول الكندى : (التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها . ويقال الفنطاسيا هو التخيل ، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها.) [2] وكلا التعريفين اللذين يذكرهما الكندى هام ، لأنهما يشيران إلى عدة حقائق أهمها : أن كلمتى « التخيل » و « التوهم » قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفى من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكولوجية الإدراك. ومن ثم ترادفت الكلمتان معا وتزاوجتا فى التعبير عن إحدى قوى النفس الباطنة « فنطاسيا » أى تلك القوة التى تتوسط — فى التصور السيكولوجى القديم — ما بين الحس والعقل ، وتمارس نشاطها فى مادة الصور التى تنطبع فى الذهن مع عملية الإدراك الحسى.

ويبدو أن ازدواج المصطلح العربى الذى يشير إلى مقابل يونانى واحد ، على النحو الذى نجده فى رسالة الكندى ، جاء نتيجة اختلاف المترجمين فى اختيار

---

(١) من المعروف أن الكلمة الإنجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التى كانت بدورها مقابلا متأخرا للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اليونانية اشتقت الكلمة الإنجليزية Fancy اشتقاقا مباشرا . وظلت الكلمتان Fancy و Imagination مترادفتين طويلا من حيث اشارتهما الى عملية تلقى الصور أو ملكة تشكيلها . ولم تبدأ الكلمتان فى الإنفصال والتمايز الجدى إلا مع الرومانسيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كانت وشيلنج ، وبعد أن وضع كولردج تفرقته الهامة بين الخيال والوهم . راجع

Norman Friedman ; Imagination ; Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , P.370

(٢) رسائل الكندى ١/١٦٧

اللفظة العربية المناسبة ، بمعنى أن بعض المترجمين آثر أن يضع لفظة « التوهم » مقابلا للكلمة اليونانية « فنطاسيا » ، في حين اختار البعض الآخر لفظة « التخيل » وهي اللفظة التي قدر لها الشيوع والبقاء عند الفلاسفة بعد القرن الثالث . ويمكن التيقن من صواب هذا الاستنتاج بالرجوع إلى الترجمات العربية المبكرة للفلسفة اليونانية ، خاصة ما يتصل منها بالمشكلات النفسية التي يقترن بها المصطلح اليوناني عادة . وهنا نجد أن اسحق بن حنين - مثلا — يستخدم كلمة « التوهم » ويلح عليها لتأدية معاني الكلمة اليونانية « فنطاسيا » ، بينما يلح قسطا بن لوقا على كلمة « التخيل » ومشتقاتها ، ويؤدى بها المعاني المتميزة لنفس الكلمة اليونانية التي تعامل معها معاصره اسحق .

واسحق بن حنين وقسطا بن لوقا من مترجمي الدور الثاني لحركة الترجمة [١] وكلاهما عاش في القرن الثالث ، وهو قرن مبكر — خاصة في نصفه الأول — بالنسبة لصياغة المصطلح الفلسفي عند العرب . وكلاهما — بعد ذلك — عاصر الكندي . أما اسحق بن حنين (— ٢٩٨ هـ) فقد ترجم — ضمن ما ترجم — كتاب النفس لأرسطو إلى العربية ، بعد أن نقله أبوه من اليونانية إلى السريانية . وفي الترجمة المنسوبة إلى اسحق لا يقابلنا مصطلح « التخيل » بقدر ما يقابلنا مصطلح « التوهم » . لقد ارتضى اسحق الكلمة الثانية — فيما يبدو — وآثرها على الأولى . ومع ان اسحق يلح على كلمة « التوهم » طوال ترجمته لكتاب النفس فإنه — في أحيان قليلة — يستخدم الفعل « يتخيل » بطريقة يفهم منها

---

(١) الدور الثاني لحركة الترجمة يبدأ من عهد المأمون سنة ١٦٨ هـ الى سنة ٣٠٠ هـ وأشهر مترجميه يحيى أو يوحنا البطريق ، وقسطا بن لوقا ، وحنين بن اسحق ، وابنه اسحق ، وثابت بن قرة . راجع أحمد أمين : ضحى الاسلام ٢٦٣/٢ — ٢٦٥

أن « التخيل » يرادف «التوهم» فى المعنى والاصطلاح . يقول — مثلا — (إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شىء ليس بموجود بالحقيقة ، ولا نقول إن التوهم شىء منقول اسمه فيكون واحدا من التى يقضى بها : فإما صدقا وإما كذبا) (١) وليس يعنينا — فى هذا المجال — مدى توفيق اسحق فى تفهم النص الأرسطى بقدر ما يعنينا ما تشير إليه ترجمته من أن « التخيل » قد بدأ يدخل مجال البحث الفلسفى كمصطلح له ابعاده السيكولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطى . وفى هذا المجال يتحدد معنى مصطلح آخر يرد — عرضا — فى ترجمة اسحق ، وأعنى به « التخييل » الذى يصبح مرادفا لصور المحسوسات التى تمكث فى الذهن بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك المباشر ، وتصبح — بالتالى — صورا ذهنية . وهذا هو ما عبر عنه اسحق بقوله (إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين)(٢) . وليست هذه العبارة إلا ترجمة اجتهادية لعبارة أرسطو (إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة) (٣) .

ولكن « التخيل » و « التخييل » مصطلحات قليلة التكرار فى ترجمة إسحق .

---

(١) اسحق بن حنين : كتاب ارسطاطاليس وفص كلامه فى النفس (ضمن أرسطاطاليس : فى النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى) / ٦٩ وهذا النص يقابل قول أرسطو — فى الترجمة الحديثة — (إذا كان التخيل — اذن — هو القوة التى نقول بها إن الصورة تحصل فينا ، واذا ضربنا صفحا عن استعمال المجاز لهذا الاصطلاح، فاننا نقول إن التخيل ليس الا قوة أو حالة نحكم بها ، ونستطيع أن نكون على صواب أو خطأ) راجع أحمد فؤاد الأهوانى : كتاب النفس لارسطوطاليس / ١٠٤

(٢) إسحق بن حنين . كتاب ارسطاطاليس وفص كلامه فى النفس / ٧٠

(٣) أحمد فؤاد الأهوانى . كتاب النفس لارسطاطاليس / ١٠٥

أما قسطا بن لوقا فإنه يلح على « التخيل » ومشتقاته على النحو الذى توضحه ترجمته لكتاب فلوطرخس عن « الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة » . وفى هذا الكتاب أكثر من موضع يرد فيها مصطلح « التخيل » ومشتقاته . من هذه المواضع — مثلا — الفقرة التى يشير فيها فلوطرخس إلى علاقة التخيلات بالحقيقة ، ويتساءل (هل الحواس والتخيلات حق) ويعرض رأى بعض فلاسفة اليونان (أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق وأن التخيلات منها حق ومنها باطل . وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق ، وأن من الآراء ماهو حق ومنها ماهو باطل ، وأن الحواس يقع لها الخطأ من جهتين : وذلك أن التخيل قد يكون فى الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية .)[1] وهذا نص لا يمكن أن يفهم إلا إذا ربط بمشكلة المعرفة على النحو الذى تحدد لدى فلاسفة اليونان وتباينت فيه آراؤهم ، وهذا مالا يهمنا الآن ، إنما المهم أن نلاحظ أن « التخيل » ومشتقاته مثلما ارتبط بعلم النفس الأرسطى ارتبط بمشكلة المعرفة الانسانية وطبيعتها بوجه عام . وعلى هذا الأساس يمكن أن نشير إلى فقرة أخرى فى ترجمة قسطا بن لوقا تتصل بما يسمى « تكون الحواس والفكر والمنطق الفكرى » حيث يواجهنا مصطلح « التخييل » من حيث صلته بالفكر ، ويتضح وجوده — عملية ذهنية — لدى الإنسان والحيوان على السواء . (وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود فى حيوان ناطق ، فإن التخييل إذا كان فى نفس ناطقة سمى فهما . فكان هذا الاسم مشتقا فى لغة اليونانيين من العقل . وذلك أن الحيوان الذى ليس بناطق تقع له تخييلات . فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات فى الأجناس والأنواع وهى

---

(١) قسطا بن لوقا : كتاب فلوطرخس فى الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة (ضمن أرسطو طاليس : فى النفس . تحقيق عبد الرحمن بدوى) ١٦٣ — ١٦٣ .

أفكار .)(١) . واللافت في هذا النص أن « التخييل » يستخدم للإشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن الحواس . أما « التخييلات » فواضح أنها ليست إلا هذه الصور الذهنية نفسها .

وأهم من ذلك النص السابق ما يترجمه قسطا بن لوقا من أقوال تنسب إلى الفيلسوف الرواقى خريسبس (Chrysippus) ، خاصة ما يرد فى هذه الأقوال من تعريفات تحدد الفرق بين « التخيل » و « المخيّل » ، « والخيال » (٢) . والشىء اللافت فى هذه التعريفات هو إقتران « الخيال » و « والمخيّل » بالأوهام الكاذبة التى تتشكل الذهن بفعل « تخيل » فاسد ، يساعد على تفاقمه وزيادة حدته ما يعتور النفس البشرية من انفعالات حادة ، أو حالات نفسية غير سوية . ولابد أن تذكرنا مثل هذه الدلالات بما نقلناه عن الجاحظ منذ قليل ، أعنى حديثه عن ضروب « التخييل » ، وصلتها بالأمراض والوساوس والشياطين ، بما يدعم ما افترضته من تأثر المعتزلة فى إستخدامهم لكلمتى « التخيل » و « التخييل » بمقاله الفلاسفة عن النفس الإنسانية .

لايتجاوز تاريخ كل هذه النصوص التى ذكرتها القرن الثالث الهجرة . وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن كلمة « التخيل » ومشتقاتها ، قد بدأت تشير إلى دلالات إصطلاحية متميزة ، نتيجة للمعارف الفلسفية التى نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة فى الفكر الأوربى يذهبون إلى أن مصطلح « الخيال » هو احدى المصطلحات التى انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تحددت قسماته فى ظل مباحث فلسفية محددة(٣) ، فإنه

---

(١) قسطا بن لوقا : المرجع السابق / ١٦٣ — ١٦٤

(٢) نفس المرجع / ١٦٤ — ١٦٥

(٣) راجع Norman Friedman, op. cit, P. 370

هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على الموروث النقدى عند العرب . لقد تحدد المصطلح — كما هو واضح من النصوص السابقة — فى دائرة البحث الفلسفى ، ثم انتقل — بعد ذلك — إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية ، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه النوعية ، ويصف طبيعة الإثارة التى يحدثها الشعر فى المتلقى ، بل أصبح يستخدم كصفة تميز بعض الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر . ولكن ما كان يمكن المصطلح أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذى يوحد ما بين التفكير الفلسفى والتفكير الأدبى ، أو الذى يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفى العام . وذلك هو ماصنعه الفارابى الذى أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسى واضح ، يكشف عن فهم نسبى لملكة التخيل عند الشاعر ، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخييلية التى يحدثها الشعر فى المتلقى .

ومن الواضح أن الفارابى لم يكتف بالاستعانة بالشراح المتأخرين أمثال ثامسطيوس (٢) ليتفهم بمساعدتهم نظرية المحاكاة الأرسطية فحسب، وإنما حاول أن يتفهم الأفكار الأرسطية فى الشعر من خلال ما انتهى اليه المعلم الأول فى دراساته عن النفس . ومن هنا وصل الفارابى بين ما كتبه أرسطو عن الشعر وما كتبه عن النفس ، ومزج بينهما ، مما أدى به إلى إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسى مكين . ويتجلى ذلك فى أن الفارابى نظر إلى الشعر من حيث تشكله وتأثيره فى المتلقى على أنه عملية « تخييل » . وبذلك صنع الفارابى ما لم يصنعه أرسطو نفسه . إذ أن أرسطو لم يستخدم فى كتابه « فن الشعر » الكلمة الدالة على ملكة التخيل « فنطاسيا » .

---

(١) راجع الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء (ضمن أرسطوطاليس : فن الشعر) / ص ١٥٥

ولم يشر اليها بطريقة أو بأخرى ، بل إنه لم يحاول أن يصل بين ما كتبه عن هذه الملكة فى دراساته النفسية وما كتبه عن المحاكاة فى «فن الشعر» ، بحيث يوضح الدور الذى تلعبه ملكة التخيل فى إبداع الشعر أو تلقيه .

لقد فهم بوتشر Butcher المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان(١) ، وهو فهم يمكن أن يكون له ما يدعمه فى أفكار أرسطو لو نظرنا اليها باعتبارها كيانا متكاملا لا تنفصل أجزاؤه أو موضوعاته . ولكن بوتشر يلفت انتباهنا إلى عدم وجود مفهوم واضح أو محدد للخيال الشعرى عند أرسطو . وهو ينتهى الى أن أرسطو لم يتعامل مع ملكة التخيل «فنطاسيا» — فى دراساته السيكولوجية — باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة فى تقديم عالم خاص ، يتآلف فيه الفكر والحس ، وتتعدل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام . وأهم من ذلك أن بوتشر يلفت الانتباه إلى أن أرسطو لم يتعرض فى «فن الشعر» للحديث عن هذه الملكة ولم يشر اليها(٢) .

وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لرأى بوتشر . إذ يذهب موراى بوندى Murray Bundy فى كتابه عن «نظرية الخيال فى الفكر القديم والوسيط» الى أن الثورة التى أحدثها أرسطو فى نظرية الفن الجميل لا يمكن إلا أن تحدث تغييرات هامة فى مفهوم ملكة التخيل نفسها . ومن ثم فلابد من أن نفترض أن لأرسطو أفكاراً محددة تتصل بالوظائف التى يمكن أن تقوم بها ملكة التخيل فى الشعر أو الفن الجميل بعامة . وإذا كان أرسطو قد تجنب الإشارة الى هذه الملكة فى كتابه

---

(١) S. H. Butcher, : Aristotlês Theory of Poetry and Fineart, p. 150 .

(٢) Ibid, pp. 125 — 127. وراجع سهير القلماوى : المحاكاة / ١٠٤

فن الشعر فإنه من الممكن التعرف على فهمه لها — من حيث صلتها بالشعر — بدراسة ما انتهى اليه فى علم النفس والأخلاق ؛ اذ أن هذين الجانبين من التفكير الأرسطى — وبخاصة علم النفس — يقدمان أساساً صالحاً لتفهم النظرية الأرسطية فى الشعر . أما عن عدم تعرض أرسطو للحديث المباشر عن التخيل فى فن الشعر، وتجنبه الواضح لاستخدام كلمة « فنطاسيا » ، أو عدم ورود الكلمة فى الكتاب ، فإن ذلك كله يرجع — فى رأى موراى بوندى — الى ان أرسطو قد قصد الى ذلك قصداً، حتى لا يعوق أفكاره الجديدة أى عائق، ينشأ عن الخلط بين مفهومه الجديد عن « الفنطاسيا » ومفهومها القديم عند الفلاسفة الذين سبقوه(١) .

قد يكون لهذا الرأى وجاهته ، ولكن من الواضح أنه يدخلنا فى منطقة الافتراض المحض ، وتبقى الحقيقة الملموسة متمثلة فى الفجوة الملحوظة بين نظرية المحاكاة عند أرسطو ومفهومه النفسى الخاص بملكة التخيل ، ويظل — بذلك — أى حديث عن مفهوم أرسطى متميز للدور الذى يقوم به التخيل فى الشعر ضرباً من الحدس والتخمين . وقد يكون فيما كتبه أرسطو فى فن الشعر عن « الممكن » و « المحتمل بالضرورة» بذور لأفكار يمكن تطويرها وتعميقها فى ضوء ما كتبه عن التخيل، سواء فى كتابه عن النفس، أو فى رسائله عن الاحلام وما شابهها . ولكن مثل ذلك العمل لم يقم به أرسطو نفسه .

أما الفارابى فإنه حـــاول إزالة الفجوة الملحوظة بين علم النفس الأرسطى ونظرية ونظرية المحاكاة الشعرية . ومن هنا استطاع أن يتحدث عن « التخييل الشعرى» ويناقش طبيعته وتأثيره فى «القوة النزوعية» للمتلقى . لقد نظر أرسطو إلى

M. W. Bundy The Theory of Imaginatian in Classical (١) and Mediaeval Thought, pp. 65 — 66 .

الجانب الوظيفى من المحاكاة ، وقرنها بالتحسين أو التقبيح ، بمعنى أن الشاعر يحاكى الأشياء بأفضل أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع . ويتقبل الفارابى هذه الفكرة ، ويطبقها على الشعر الغنائى الذى يعرفه ، والذى لم يكن أرسطو يفكر فيه عندما تحدث عن المحاكاة . ولكن الفارابى يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجى واضح ، فيرى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحى به من وقفة سلوكية ، يدفع الشاعر إليها المتلقى ، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقاويل مخيلة ، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية . بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقى مجموعة من الصور ، تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة ، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة ، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى ، وبالتالى يسلك ازاءه سلوكا معينة . وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل الشعرية (هى التى تركب من أشياء شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما ، أو شيئا أفضل أو أخس ؛ وذلك إما جمالا ، أو قبحا ، أو جلالة ، أو هوانا ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما نعاف ؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف ، فتنفر أنفسنا منه ، فتتجنبه وإن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية ، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه) (١) .

هنا نجد أن الجانب الوظيفى من المحاكاة الأرسطية قد أقيم على أساس واضح من علم النفس الأرسطى نفسه . لقد تحدث أرسطو — فى فن الشعر —

---

(١) الفارابى : احصاء العلوم /٦٧ — ٦٨

عن قدرة المحاكاة على تحسين الأشياء وتقبيحها ، وتحدث — فى كتاب النفس — عن ملكة التخيل واشار إلى تأثيرها عندما قال (إن الناس كثيرا ما يخالفون العلم ويخضعون لأخيلتهم) (١) . ولكن أرسطو لم يربط بين ما قاله عن التخيل وما قاله عن المحاكاة . أما الفارابى فإنه تفهم فكرة المحاكاة فى ضوء علم النفس الارسطى فأصبح التخييل هو أساس الشعر وجوهره ، وتفهم قدرة المحاكاة على التحسين والتقبيح فى ضوء ما قاله المعلم الاول عن خضوع النفس للتخيل فأصبحت غاية الشعر قرينة الإثارة النفسية التى يحدثها فعل التخيل فى نفس المتلقى .

ومما زاد الأمر وضوحا عند الفارابى أن القوة المتخيلة — باعتبارها قوة خاصة من قوى الادراك الباطن — لها دورها الهام فى فلسفته العامة ؛ إذ تعتمد نظريته فى النبوة اعتمادا كاملا على الدور الخاص الذى تلعبه مخيلة « النبى » فى الاتصال المباشر بالعقل الفعال [٢] . لذا كان من الطبيعى أن يهتم الفارابى اهتماما واضحا بدراسة القوة المتخيلة وفاعليتها فى النوم واليقظة وصلتها بغيرها من قوى الادراك ، وتأثيرها فى القوة النزوعية للانسان ، وأهم من ذلك كله قدرتها الخاصة — اذا كانت شديدة القوة والكمال والشفافية — على الاتصال بالملكوت الأعلى ، ومايترتب على ذلك من تخيلها صورا فى غاية الكمال والجمال ، لا يمكن أن يوجد شىء منها فى سائر الموجودات أصلا [٣] . واذا كانت القوة المتخيلة تلعب هذا الدور الهام فى فلسفة الفارابى فان الاهتمام بدراستها لا بد

---

(١) أحمد فؤاد الاهوانى: كتاب النفس لأرسطوطاليس/١٢٤ وانظر اسحق ابن حنين : كتاب ارسطاطاليس وفص كلامه فى النفس/٨٢

(٢) ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الاسلامية /٨٦—٩١ دى بور : تاريخ الفلسفة فى الاسلام /٢٢٤—٢٢٥

(٣) الفارابى : المدينة الفاضلة /٧٩

أن يثرى مفهوم المحاكاة الأرسطية للشعر ويعمق جوانبه . ومن هنا نستطيع أن ندرك السر فى ثراء حديث الفارابى عن طبيعة الإثارة التى تحدثها المحاكاة الشعرية فى مخيلة المتلقى ، وعلاقتها بالقوى المحركة والنزوعية عند المتلقى .

ومن الطبيعى أن يكون الفارابى قد استعان على ما صنعه فى هذا المجال بما قدمه له مترجمو عصره من اجتهادات شراح أرسطو المتأخرين . ويبدو أن استعانته بأمثال هؤلاء الشراح هى التى قادته إلى الخلط بين أفكار أرسطو وأفكار غيره من الفلاسفة ، بحيث تداخلت الأفكار الأرسطية مع غيرها ، دون أن يدرك الفارابى — فى بعض الأحيان — مدى ما يمكن أن يكون بين هذه الأفكار من اختلاف أو تعارض ، ومدى ما يمكن أن ينتج عن ذلك من نظرة تتراوح بين التوفيق والتلفيق . وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نعلل ما يتميز به مبحث النفس عند الفارابى ، وما ينفرد به من تركيز على جوانب خاصة لم يركز عليها أرسطو كل التركيز ، خاصة فيما يتصل بفاعلية القوة المتخيلة ، وقدرتها على الجمع بين الأشياء المتباعدة ، وإعادة تشكيلها للمدركات على نحو إبتكارى واضح . وفى ضوء هذه الحقيقة — أيضاً — يمكن أن نعلل ما نجده عند الفارابى من خلط بين أفكار أفلاطون وأرسطو ، سواء أكان ذلك فى مفهوم المحاكاة الشعرية أم فى التصورات العامة التى يقوم على أساسها مبحث النفس .

ولكن يبقى للفارابى — رغم ذلك كله — أنه أقام نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجى واضح يضع فى تقديره الدور الهام الذى يقوم به التخيل . ولقد مهد الفارابى بذلك الطريق لمن تلاه من الفلاسفه أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد ، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل . وكان الفارابى بفعله ذلك يثرى الدراسة النقدية عند العرب بوجه عام ، ويعمق الوعى بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص . ومن ثم بدأت كلمة « التخيل »

ومشتقاتها تدخل فى دائرة المصطلح النقدى والبلاغى ؛ تقترب منه على استحياء فى النصف الثانى من القرن الرابع ، أى بعد وفاة الفارابى ، ثم يتدعم وجودها شيئاً فشيئاً مع اضافات ابن سينا فى القرن الخامس وابن رشد فى القرن السادس ، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجنى فى القرن السابع .

* * *

— ٢ —

ولكن ما هى طبيعة التخيل الشعرى ؟ وكيف يقوم الشاعر بعمله التخيلى ؟ وهل تنحصر صفات ذلك العمل فى الاستحضار أو الاستعادة فحسب ، أم أنها تتجاوز ذلك إلى إعادة تشكيل المدركات ، وبناء عالم متميز فى جدته وتركيبه ؟ وما هو التأثير الذى يحدثه الشعر فى مخيلة المتلقى ، وما هى طبيعته وأبعاده ؟ ولابد أن يترتب على هذا السؤال الأخير سؤال آخر يتصل بقيمة الخيال الشعرى وأهميته . إن كل سؤال من هذه الأسئلة بالغ الأهمية لموضوع هذا البحث ، ولا أظن أن تصورنا لماهية الصورة الفنية أو طبيعتها أو وظيفتها يمكن أن يكتمل دون الإجابة عن كل هذه الأسئلة .

أما بالنسبة للموروث النقدى والبلاغى الذى نتعامل معه فمن الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نخوض فى مباحث فلسفية خالصة ، ودون أن نحاول أن نقدم تصورا متماسكا لمفهوم الخيال الإنسانى عند فلاسفة الإسلام . أعنى تصورا يكشف — أولا — عن فهمهم للجوانب السيكولوجية الخالصة من عملية التخيل ؛ ويوضح — ثانيا — الدور الذى يمكن أن يلعب التخيل فى توجيه الحياة الإنسانية ، من حيث قدرته على توجيه سلوك الإنسان وجهات خاصة ، ومن حيث قدرته المعرفية على الوصول إلى الحقائق وإدراك الأشياء ؛ ويحدد

ــ ثالثا ــ قيمة الدور الذى يقوم به التخيل بالقياس إلى الدور الذى يلعبه العقل على المستويين الأخلاقى والمعرفى .

ولعلى فى حاجة إلى القول بأن البحث فى طبيعة التخيل الإنسانى ووظائفه ليس إلا مقدمة للبحث فى طبيعة التخيل الشعرى ووظائفه ؛ ذلك لأن نتائج البحث الأول ليست إلا مقدمات منطقية تترتب عليها خطوات البحث الثانى ونتائجه . وليس ثمة نقطة تصلح للبدء فى الحديث عن تصور الفلاسفة للتخيل خير من الحديث عما توصلوا إليه فى دراساتهم لقوى النفس المدركة ، وقد نقلوا أغلبها من أرسطو بعد أن طعموا أفكاره بأفكار غيره من الفلاسفة .

يفترض فلاسفة الإسلام ــ وبخاصة الفارابى وابن سينا ــ وجود قوتين للنفس . قوة محركة ، وأخرى مدركة . وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهى الحواس الخمس الظاهرة ، التى تدرك صور المحسوسات الخارجية ، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشىء المحسوس . وقوة تدرك من باطن ، وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة ، تناظر الحواس الظاهرة فى العدد ، وتختلف عنها فى طبيعة العمل . فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية ، ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها ، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية ، وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة ، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها ، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها[1] .

---

(1) عدد هذه القوى عند الفارابى (كتاب الفصوص / ١٢) هو بعينه الموجود عند ابن سينا (فى رسالته فى القوى الإنسانية وإدراكاتها / ٤٣ ــ ٤٤) بل إن ابن سينا ينقل عبارات الفارابى نقلا حرفيا دون أدنى تعديل أو تغيير .

وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا فى الدماغ ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها . ويشير هذا الترتيب المكانى لقوى الإدراك الباطن إلى تدرجها فى القيمة والأهمية . بحيث يمكن القول إن القوة الوهمية — وهى القوة المدركة الأخيرة فى الترتيب — أهم القوى الباطنة وأكثرها سيطرة ، وأشدها تأثيرا على سلوك الإنسان والحيوان .

أما أول هذه القوى الباطنة فهو « الحس المشترك » وهو (بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة فى حواس الحس الظاهرية المتأدية إليها .)[1] أى أن الحس المشترك هو « آلة الإدراك » التى تصل ما بين الحس الظاهر والباطن ، ومن هنا استمد اسمه . وتتجمع لديه الإحساسات المتباينة والمتنوعة ، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معا ، على نحو لا يمكن أن تتم دونه عملية الإدراك وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحس المشترك له مجموعة من الوظائف المتعددة . أولها : التمييز بين الإحساسات المختلفة ؛ بحيث يفصل ما بين الإحساسات السمعية والبصرية ولا يخلط بينها . وثانيها : الجمع بين المحسوسات فى مجموعات مترابطة تبعاً لعلاقات خاصة يحكمها قانون التداعى . وثالثها : إدراك ما يسمى بالمحسوسات المشتركة ؛ وهى تلك التى لا تخص حاسة بعينها وإنما هى مشتركة بين الحواس جميعاً ، مثل الحركة التى يدركها البصر والسمع واللمس . وآخر هذه الوظائف هى إدراك المحسوسات التى « بالعرض » ، أو ما يسميه علماء النفس المحدثون

---

(1) ابن سينا القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٤ وقارن بنفس المرجع /٦٧ ، ١٤٨ ، ١٥٧ وانظر الفارابى : كتاب الفصوص / ١٢ ورسالة فى مسائل متفرقة / ١٧ والخوارزمى : مفاتيح العلوم / ٨٣ ومسكويه : الفوز الأصغر / ٨٨

بالإدراكات الحسية المكتسبة ؛ مثل إدراكنا الحرارة بمجرد رؤيتنا النار، لما بين الاثنين من علاقة(١) .

أما ثانى هذه القوى فهى « الخيال أو المصورة » ووظيفتها حفظ مايقدمه إليها الحس المشترك من الصورة المتأدية إليه من الحواس الظاهرة . أو كما يقول ابن سينا (الخيال أو المصورة وهى قوة ... تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة ، ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس .)(٢) أى أن هذه القوة لا تقوم بأى وظيفة أخرى سوى الحفظ . ومن ثم فلا يمكن التعامل معها باعتبارها قوة مدركة لها فعاليتها المتميزة مثل الحس المشترك .

أما القوة الثالثة فهى « المتخيلة أو المفكرة » . وتتولى هذه القوة استعادة صور المحسوسات المختزنة فى الخيال أو المصورة ، إلا أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب ، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة . بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة فى الخيال وتعيد تشكيلها فى هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل . لذا يحددها الفارابى على أساس أنهـا (هى التى تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس ، وتركب بعضها إلى بعض ، وتفصل بعضها عن بعض ، فى اليقظة والنوم ، تركيبـــات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب)(٣) . ولا يبعد ابن سينا عن هذا التعريف ، فمن شأن هذه القوة عنده (أن تركب بعض ما فى الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب

---

(١) راجع محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا /١٦٣ - ١٧٠

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء /٤٤ وقارن بالفارابى كتاب الفصوص /١٢

(٣) الفارابى : السياسات المدنية / ٤

الإرادة)[1] .

أما القوة الرابعة فتسمى « القوة الوهمية » وهى تدرك من الصور المؤلفة فى القوة المتخيلة مجموعة من المعانى الجزئية ، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر ، فتهرب منه ولا تتعرض له . وكان الفارابى يصف هذه القوة بأنها (هى التى تدرك من المحسوس ما لا يحس مثل القوة فى الشاه ، إذا تشبحت صورة الذئب فى حاسة الشاة فتشبحت عداوته ورداءته فيها ، إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك)[2] . وهذا تعريف قريب من تعريف ابن سينا الذى يحدد هذه القوة على أساس أنها تدرك المعانى الجزئية غير المحسوسة فى المحسوسات الجزئية[3] .

وإذا كانت « القوة المتخيلة » — أو « المخيلة » — تتميز عن غيرها بالقدرة على الجمع والتأليف فإن «الوهم» —أو «القوة الوهمية»— يتميز بالسيطرة والتحكم فيما عداه ، مما يجعل ابن سينا يصفه بأنه « الحاكم الأكبر » الذى يظهر حكمه فى هيئة (انبعاث تخيلى من غير أن يكون ذلك محققا . وهذا مثل مايعرض للإنسان من استقرار العسل لمشابهة المرار ، فإن الوهم يحكم بأنه فى حكم ذلك ، وتتبع النفس ذلك الوهم ، وإن كان العقل يكذبه . والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون فى أفعالهم هذا الحكم من الوهم)[4] . ومعنى ذلك أن الحكم الذى يصدره

---

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥ وقارن بنفس المرجع / ١٦٠ والإشارات والتنبيهات ٣٥٧/٢

(٢) الفارابى : كتاب الفصوص / ١٢

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ٤٥

(٤) ابن سينا : نفس المرجع / ١٧٧

الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي ، وإنما هو « حكم تخيلي » لا يتم دونه المتخيلة ولا يفارق ما هو حسى وجزئى ، إلا أنه — مع ذلك — المصدر الأساسى الذى تنبعث منه الأفعال الحيوانية وكثير من أفعال الإنسان . ويتجلى ذلك فى أن « القوة المحركة » لا تتحرك إلا عند إشارة حازمة من القوة الوهمية باستخدام المتخيلة . وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الأفعال والحركات ، ومركز الإرادة ، ومصدر الأوامر والأحكام لمعظم أفعال الإنسان(1) .

وإذا كان الأمر كذلك فإننا يمكن أن نتفهم تأثير هذه القوة فى العملية الشعرية على مستوى المتلقى ، خاصة ونحن نعلم أن الشعر — عند الفارابى وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة — لا يحدث تأثيره فى المتلقى إلا عن طريق إثارته للقوة الوهمية والمتخيلة عنده ، إثارة خاصة تفضى به إلى حكم مخصوص وبالتالى إلى حركة أو سلوك .

أما القوة الخامسة والأخيرة فهى القوة « الحافظة الذاكرة » . وواضح من اسمها أنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعانى الجزئية غير المحسوسة . وهى — بذلك — تقوم بنفس الدور الذى تقوم به « المصورة أو الخيال » للحس المشترك ، أعنى أنها مجرد « خزانتين » للحفظ فحسب ، ولا يمكن أن نعدها بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقه . ويذهب ابن سينا — فى بعض مواضع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء — إلى أن القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة أخرى غير الحفظ وهى الاستعادة أو التذكر . وعلى هذا الأساس ينتهى إلى رأى مؤداه أن هذه القوة تسمى « حافظة » لصيانتها ما فيها ، وتسمى

---

(1) ابن سينا : المرجع السابق / ١٦١ وانظر محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا / ١٧٩

« متذكرة » لسرعة استعدادها لاستثبات مايؤدى إليها واستعادته إذا فقد. ولكن هناك من يرى أن ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب، ومن ثم تصبح الاستعادة أو التذكر وظيفة للقوة المتخيلة بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك. وبالتالى يتحدد مفهوم ابن سينا للتذكر فى أنه (تمثل الصور المحفوظة فى المصورة فى الحس المشترك، وهى القوة المدركة لصور المحسوسات، وتمثل المعانى المحفوظة فى الحافظة و الوهم، وهو القوة المدركة للمعانى)[1]. ويظهر من ذلك تشابه لافت بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة، ولا يصبح ثمة فارق بينهما إلا من حيث علاقة كل منهما بالزمن؟ ذلك لأن الذاكرة تستعيد الصور والمعانى من حيث انها صور ومعان ادركت فى الماضى (أما التخيل فإنه يستعيد الصور والمعانى بدون أن يصاحب استعادتها ادراك الزمان والماضى، فهو يدركها من حيث هى صور أو معان موجودة الآن فقط)[2].

يمكن القول بأن عملية الإدراك تبدأ بالحس المشترك الذى هو أشبه بجهاز ارسال واستقبال، يستقبل الصور المنطبعة فى الحواس الظاهرة ثم يرسلها إلى القوة التى تليه — أى الخيال أو المصورة — وهذه بدورها تسلمها إلى القوة الثالثة أى المتخيلة أو المفكرة — التى تؤلف بينها تأليفا ابتكاريا، فإذا فرغت من عملها اسلمته إلى الوهم، فيستخرج بدوره المعانى الجزئية الناتجة عن هذا التأليف، فإذا فرغ من ذلك حفظ عمله فى القوة الخامسة الاخيرة. غير أن الإدراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج الصاعد الذى يبدأ من الحس المشترك وينتهى فى القوة الحافظة الذاكرة، إذ قد يحدث العكس، وتبدأ الحركة من الوهم وتنتهى فى الحس المشترك.

(١) محمد عثمان نجاتى : المرجع السابق / ١٩٠
(٢) المرجع السابق / ١٩٠

ولابد أن تلفتنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى طبيعة العلاقة المتبادلة التي تربط بين قوى الإدراك الباطن ، بحيث نفهم أن كل قوة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن غيرها . إن الحس المشترك — مثلا — يقبل الصور الواردة من خارج عن طريق الحواس الظاهرة مثلما يقبل الصور الواردة من باطن ، والتي تنتقش في الصور أو الخيال ، كما يحدث في الأحلام أو حالات الاتصال المباشر بالملكوت الأعلى أو العقل الفعال .

ويبدو أن احساس ابن سينا بالعلاقة المتبادلة بين الحس المشترك والمصورة أو الخيال هو ما جعله يشبّه كلتا القوتين بالمرايا المتقابلة ، التي تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابلها(1). ومن ناحية أخرى فإن عملية ادراك الحس المشترك للمحسوسات التي « بالعرض » أو لما يسمى — في المصطلح النفسي الحديث — بالإدركات الحسية المكتسبة لا يمكن أن يتم في غياب الذاكرة . لأن تلك العملية تعتمد كل الاعتماد على استحضار الصور الحسية التي سبق ادراكها ، وهو ما تقوم به الذاكرة . ولقد لاحظ ابن سينا اشتراك الذاكرة مع الإدراك الحسي في العمل(2) . وإذا كانت العلاقة بين الحس المشترك وباقي قوى الادراك الباطن علاقة تبادل ، فإنها كذلك بالنسبة لباقي القوى بمعنى أن ما يقال عن الحس المشترك يمكن أن يقال عن القوة المتخيلة التي تؤثر في القوة الوهمية ثم تعود لتتأثر بها وتصبح أداة من أدواتها . والتذكر — كما أشرت من قبل — وظيفة مشتركة بين الوهم والتخيل والحس المشترك .

ويبدو أن احساس ابن سينا بهذه الحقيقة هو ما جعله يصف القوة الوهمية

---

(1) محمد عثمان نجاتي : الادراك الحسي عند ابن سينا/174 — 175

(2) المرجع السابق/ 170

قائلا (ويشبه أن تكون القوة الوهمية هى بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهى بعينها الحاكمة، فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل فى الصور والمعانى[1] ، ومتذكرة بما ينتهى إليه عملها ... ولا يمتنع أن تكون الوهميه بذاتها حاكمة متخيلة ، وبحركاتها متخيلة ذاكرة)(٢) ويبدو أن هذا النص قد أصاب شراح ابن سينا بالاضطراب، الأمر الذى دفع الطوسى إلى التعقيب عليه بقوله (وذلك يدل على اضطرابه فى أمر هذه القوى)(٣). ولكن عبارات ابن سينا يمكن أن تحمل على محمل آخر غير الاضطراب ومن الممكن أن نفهم منها أن ابن سينا لا يقصد من القول بأن القوة المتخيلة والمتوهمة والحافظة والمتذكرة قوة واحدة ، وإنما هو يقصد الإشارة إلى أن أفعال هذه القوى مترابطة ،فالتذكر متوقف على فعل المتخيلة، والمتخيلة تستخدم فى أفعالها المصورة والحافظة ، والمتوهمة تستخدم المتخيلة، ولها نوع من السيطرة على جميع أفعال القوى الباطنة .

---

(١) ينبغى أن نفهم مصطلحى « الصور » و « المعانى » فى هذا النص فى ضوء ما يقوله ابن سينا من أنه (قد جرت العادة بأن يسمى مدرك الحس المشترك صورة ، ومدرك الوهم معنى . ولكل واحد منهما خزانة ؟ فخزانة الحس هى القوة الخيالية وموضعها مقدم الدماغ ، فلذلك إذا حدثت هناك آفة فسد هذا الباب من التصور : إما بأن تتخيل صورا ليست موجودة أو يصعب استثبات الموجود فيها . وخزانة مدرك المعنى هى القوة التى تسمى الحافظة ومعدنها مؤخر الدماغ ، ولذلك إذا وقعت هناك آفة وقع الفساد فيما يختص بحفظ هذه المعانى) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٦١ وانظر نفس المرجع /٤٤

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء/١٦٣

(٣) راجع الإشارات والتنبيهات ٢/٣٥٩ من الهامش

تتوسط القوة المتخيلة قوى الإدراك الباطن ، يقع قبلها فى الترتيب — لا الأهمية — الحس المشترك والخيال أو المصورة ، وتليها القوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة. ومن هذه الزاوية يمكن القول إن القوة المتخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل(١). فإذا كان طرفا النفس المتباعدان هما الحس والعقل فان قوة التخيل تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعدين وتصل بينهما ، مما يجعل عملها متصفا بصفتين ، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى ، وهما الحسية والتجريد . أما الحسية فإنها صفة تنبع من طبيعة المادة التى تمارس فيها المخيلة أو المتخيلة فاعليتها ، وهى صور المحسوسات المودعة فى خزانة الحس المشترك. وأما التجريد فانه يأتى من تباعد المتخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل الذى يعتمد فى نشاطه على التجريد كل الاعتماد . وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة فى مادة ، فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة عن المادة .

ويمكن أن نجد إشارات متناثرة إلى هاتين الصفتين فى كتابات الكندى والفارابى ، ويمكن أن نرد بعض هذه الإشارات إلى أصولها الأرسطية الأولى ، ولكن هاتين الصفتين لا تتضحان كل الوضوح إلا عند ابن سينا . أما عن الصفة الأولى — وهى الحسية — فإن ابن سينا يجملها بقوله (إن الوهم والتخيل . . . لا يحضران فى الباطن صورة إنسانية صرفة ، بل على نحو ما يحس من خارج ، مخلوطة بزوائد وغواشى، من كم وكيف وأين ووضع(٢)) . أما عن الصفة الثانية — وهى التجريد — فإن ابن سينا يرى أن المدركات الحسية التى تتلقاها قوى

---

(١) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة / ٧٢ ورسالة فى مسائل متفرقة / ١٧

(٢) ابن سينا : فى القوى الإنسانية وإدراكاتها ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات / ٤٤

الإدراك الباطن عن الحس الظاهر ، ترتقى فى درجات صاعدة من التجريد ، تبعاً لارتقائها فى هذه القوى الباطنة من ناحية ، وتبعاً لتباعدها عن الحس الظاهر من ناحية أخرى .

إن كل إدراك — عند ابن سينا — إنما هو أخذ صورة المدرك (بفتح الراء) بنحو من الأنحاء، يستوى فى ذلك الإدراك الحسى والإدراك العقلى . فإذا كان الإدراك حسيا ، أى إدراكا لشىء من الأشياء المحسوسة،فهو انطباع صورة الشىء المحسوس فى أعضاء الحس ، أى الحواس . وأعضاء الحس تقبل صور المحسوسات دون مادتها ، كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون مادته ، لو طبعنا فى الشمع خاتماً . ولكن إذا كان الحس يقبل صور المحسوسات مجردة عن المادة ، فإنه لا يقبلها مجردة عن لواحق المادة ؛ إذ تظل هذه اللواحق مصاحبة للصورة التى يقبلها الحس، ويظل الحس محافظاً على وجود تطابق كامل بين الصورة المنطبعة فيه وأصلها الحسى الذى أخذت منه . ويفسر ابن سينا ذلك بقوله إن الحس (لاينزع الصورة عن المادة مع جميع لواحقها ، ولا يمكنه أن يستثبت تلك الصورة إن غابت المادة ، فيكون كأنه لم ينتزع الصورة عن المادة نزعا محكما بل يحتاج إلى وجود المادة أيضاً فى أن تكون تلك الصورة موجودة له)[1] .

وإذا تركنا الحس الظاهر وانتقلنا إلى قوى الإدراك الباطن رأينا درجة التجريد تزداد شيئا فشيئا ، ووجدنا أن القوة المتخيلة تجرد الصور تجريداً أشد من تجريد الحس . إن الحس لا يحفظ صور المحسوسات إلا بقدر ما هى ماثلة إزاءه، أما القوة المتخيلة فانها — على العكس من ذلك — تحفظ صور المحسوسات وتستعيدها بعد غياب المحسوسات ذاتها . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن القوة

---

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١

المتخيلة أقدر على التجريد من الحس . ويوضح ابن سينا ذلك بقوله إن الشيء المحسوس تغشاه غواش غريبة عن ماهيته (لو أزيلت لم تؤثر فى كنه ماهيته، مثل أين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار بعينه ... والحس يناله من حيث هو مغمور فى هذه العوارض التى تلحقه بسبب المادة التى خلق منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله إلا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ؛ ولذلك لا تتمثل فى الحس الظاهر صورته إذا زال . وأما الخيال فيتخيله مع تلك العوارض ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التى تعلق بها الحس ، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها) (١) .

وإذا كان الحس الظاهر لا يجرد الصورة عن المادة تجريداً تاما ولا يجردها عن لواحق المادة بالمثل ، فان التخيل يجردها عن المادة تجريداً تاما . ومن ثم تصبح صوره أكثر تجريداً بالقياس إلى صور الحس الظاهر ، ولكنها — مع ذلك — تظل متصفة بالحسية ، لأن التخيل لا يجردها تماما عن لواحق المادة ، إذ تظل (الصورة التى فى الخيال على حسب الصورة المحسوسة ، وعلى تقدير ما ، وتكييف ما، ووضع ما)(٢) . وإذا كان التخيل يظل محافظا على اللواحق الحسية للصور فان ذلك يعنى (أن الخيال لن يتخيل صورة إلا على نحو ما، من شأن الحس أن يؤدى اليه) (٣) .

من هذا نرى أن صفة التجريد التى يتصف بها عمل المتخيلة ليست صفة مطلقة وإنما هى صفة محصورة فى انتفاء المادة المحسوسة للصور المتخيلة فحسب ، وليست

---

(١) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ٢ / ٣٤٤ — ٣٤٥

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ٦١

(٣) ابن سينا : الطبيعيات من عيون الحكمة ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة / ٢٢

فى انتفاء اللواحق الحسية لهذه المادة . ومن ثم يمكن القول إن الصورة المتخيلة هى صورة مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس فى العالم الخارجى ، وبالقياس إلى ما ينطبع من هذا الأصل فى أعضاء الحس الظاهرة ؛ وهى صورة محسوسة بالقياس إلى المعانى الجزئية التى يستخلصها الوهم، وبالقياس إلى المعانى الكلية التى يستخلصها العقل . أى أننا إذا نظرنا إلى عمل التخيل من حيث صلته بالمحسوسات الخارجية وصفناه بالحسية، وإذا نظرنا اليه من حيث صلته بالعقل وتميزه عن الحس الظاهر وصفناه بالتجريد . وبذلك لا تصبح صفتا الحسية والتجريد بمثابة نقيضين كما يبدو لأول وهلة ، وإنما تصبح الصفتان بمثابة وجهين لنشاط ذهنى واحد ، يمكن النظر اليه من جانبى صلته بطرفى النفس المتباعدين ، أعنى العقل والحس .

يترتب على صفتى التجريد والحسية أمران هامان لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، أما أولهما فهو أن التخيل لا يمكن أن يعمل فى غياب الحس ، وبالتالى فان كل ما يعتور الحس ويلحق به لابد أن يؤثر فى نشاط التخيل وفاعليته . وأما ثانيهما فهو أن قدرة التخيل على التجريد تجعله أكثر تحررا فى التعامل مع صور المحسوسات ومن ثم فانه يستطيع أن يعيد تشكيلها فى هيئات جديدة لا يعرفها الحس . وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهى الابتكار .

لقد أوضحت أن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التى يتعامل معها هى صور المحسوسات المختزنة فى القوة المصورة أو الخيال . وإذا كان التخيل يعتمد فى نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهى ألا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل، ومن البديهى — أيضا — أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التى تطرأ على الحس . إن الحس منشأ التخيل ، وحيث لا يوجد حس لا يوجد تخيل . ولذلك فان الإنسان لا يمكنه أن يتخيل أمرا من الأمور أو شيئا من الأشياء لم يؤد اليه الحس بنحو من الأنحاء . ويتجلى المظهر العملى لذلك فى أن الإنسان إذا

عدم حاسة من الحواس فانه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة فى مجال إدراك هذه الحاسة ، لأنه من خصائص القوة المتخيلة (أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد اليه حاسة من الحواس . وذلك أن كل حيوان لا بصر له فهو لا يتخيل الألوان ، وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها ، لأن التخيل - أبدا - فى تصوره للأشياء تبع للإدراك الحسى)(١). وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يتبع التخيل الحس فى أخطائه وإصاباته ؛ فحال التخيل — فيما يقال — شبيه بحال الحواس ، فإذا كذبت الحواس كذب التخيل، وإذا صدقت الحواس صدق التخيل(٢) .

تدرك أعضاء الحس محسوساتها فى مادة بينما التخيل يدرك صوره مجردة عن المادة الحاملة لها . وإذا كان الأمر كذلك فان الحس يصبح مقيدا بموضوعه ، أعنى بمادة وهيئة الشيء المحسوس الماثل إزاءه ، مما يجعل الحس أشبه بأن يكون متلقيا سلبيا يسجل الأشياء فحسب ، أما القوة المتخيلة فانها — لما كانت تدرك صور الأشياء مجردة عن المادة — لا تصطدم بعقبات مصدرها المادة . ومن ثم فانها تستطيع أن تتصرف فى الصور كما تشاء دون عوائق المادة وأثقالها التى تقيد الحس . فاذا كان الحس لا يقوى على أن يدرك الشيء الواحد إلا بالشكل

(١) رسائل إخوان الصفا ٣ / ٤١٧ — ٤١٨ وانظر نفس المرجع ٣/٤٢٤ والفكرة بوجه عام أرسطية النسب ، وهى أقدم زمنيا من إخوان الصفا ، إذ يمكن العثور عليها فى القرن الثالث فى ترجمة (كتاب النفس لأرسطو المنسوب إلى اسحق المنشور مع تلخيص كتاب النفس لابن رشد تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى ١٦٢ ، ١٧٢) .

(٢) انظر ترجمة كتاب النفس المنسوبة إلى اسحق تحقيق الأهوانى / ١٦٢ .

والهيئة التى هو عليها ، فان التخيل يقوى على أن يتصور نفس الشيء بأشكال وهيئات كثيرة مختلفة ، بل انه يتجاوز ذلك، ويعيد تشكيل صور المحسوسات على أى نحو يريد، فيفرد بعضها عن بعض ، ويركب بعضها مع بعض فى تركيبات مختلفة (يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفى بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس)(١). وبالجملة فان التخيل يستطيع — لقدرته على التجريد — أن يتجاوز حرفية المعطيات الخارجية ، ولا يلتزم بقيود تفرض عليه من مادتها المحسوسة . ولذلك فان فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالا خيالية لم تعرض للحس من قبل فيمكن لنا أن نتخيل — مثلا — رجلا فى هيئة الطير ، أو سبعا ناطقا (٢) . بل إن الإنسان (يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة على رأس انسان ، وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور ، المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر ، ومما له حقيقة ومما لا حقيقه له)(٣) .

القوة المتخيلة — إذن — ألطف جوهرا وأشد روحانية من قوة الحس ، لأنها لا تتقيد بما يتقيد به ، ولا تقتصر مثله على إدراك المحسوسات فى جواهرها الجسمانية من خارج ، وإنما تتخيلها وتتصورها فى ذاتها دون تقيد بمادتها .(٤) ولذلك فإن قوة التخيل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التى لا تربط بينها علاقة ظاهرة ، فتوقع الإئتلاف بين أشد المختلفات تباعدا ، وتلغى حدود الزمان وأطر المكان ، وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب (إن أكثر العلماء تائهون فى بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها ، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة

---

(١) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٥٣

(٢) رسائل الكندى ١/٢٩٩ — ٣٠٠

(٣) رسائل اخوان الصفا ٣/٤١٦

(٤) المرجع السابق ٣/٤١٧

فى ساعة واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، وينظر إلى خارج العالم ، ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية ، وربما يتخيل من الزمان الماضى وبدء كون العالم ، ويتخيل فناء العالم ، ويرفع من الوجود أصلا، وما شاكل هذه الأشياء مماله حقيقة ومما لاحقيقة له)(١).

وإذا تباعدت قوة التخيل عن الحس ، وصادفت نفسا شفافة لا تعوقها علل الحس أو رغبات الجسد ، أو يشغلها التافه والحقير من الأمور الدنيا ، صعدت إلى الملكوت الأعلى ، واتصلت اتصالا مباشرا بالعقل الفعال ، وكان لها بذلك نبوة بالأشياء الإلهية (ولا يمتنع أن يكون الإنسان إذا بلغت قوته المتخيلة نهاية الكمال أن يقبل فى يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة ، أو محاكياتها من المحسوسات ، ويقبل محاكيات المعقولات المفارقة ، وسائر الموجودات الشريفة ، ويراها ، فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء الالهية . فهذا هو أكمل المراتب التى تنتهى إليها القوة المتخيلة ، وأكمل المراتب التى يبلغها الإنسان بقوته المتخيلة) (٢)

ولعلى لست فى حاجة إلى القول بأن الفارابى هو الذى أرسى دعائم هذه الفكرة الأخيرة حين حاول تبرير النبوة وتفسيرها على أساس سيكولوجى خالص. وكان للفكرة — من هذه الزاوية — تأثيرها وصداها الإيجابى فى العديد من فلاسفة الإسلام رغم تباين إتجاهاتهم (٣) . وعلى أى الأحوال فإن هذه الدرجة

---

(١) المرجع السابق ٣/٤٢٠

(٢) الفارابى : المدينة الفاضلة /٧٩

(٣) من هؤلاء مسكويه (الفوز الأصغر / ٩٢ — ٩٥) وابن سينا (القسم الخاص بالنفس من الشفا / ١٦٣ — ١٦٩) والغزالى (فرائد الآلى / ٧٣—٧٤ ومعارج القدس / ١٥٤ — ١٥٦) ويبدو أن هذه الفكرة قد لعبت دورها فى=

من الكمال المطلق للتخيل لا تتحقق إلا للأنبياء فحسب ، أولئك الذين خصهم الله ـ دون غيرهم ـ بمخيلة سامية ، تعمل فى حمى روح قدسية (لا تشغلها جهة تحت عن جهة فوق ، ولا يستغرق الحس الظاهر حسها الباطن ، وقد يتعدى تأثيرها من بدنها إلى أجسام العالم ومافيه ، وتقبل المعلومات من الروح والملائكة بلا تعليم من الناس) (١) . وما أبعد من تشغلهم الحياة ويستغرقهم الحس الظاهر عن الوصول إلى هذا الكمال المطلق للتخيل ، أو حتى إلى درجة قريبة منه،وإن تمتعوا بمخيله قوية ، وهؤلاء هم الشعراء ومن فى حكمهم ، ممن تشغلهم عوارض الدنيا ومغريات الحس .

وبديهى أن ابتكارية التخيل ـ على هذا النحو الذى عرضناه ـ ليست سوى خاصية بشرية خالصة ، لا يشترك فيها الإنسان مع أى كائنات أخرى . ويبدو أن هذا هو ما قصده ابن رشد عندما عقب على وصفه لابتكارية القوة المتخيلة بقوله (ويشبه أن يكون هذا من فعل هذه القوة خاصا بالإنسان) (٢)

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لا وجود لها فى عالم الحس ، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو من الانحاء . قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له ، وقد يصل إلى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم ـ فى النهاية ـ لا يمكن صياغته،أو تشكيله

= التفكير الصوفى ومهدت الطريق أمام المتصوفة للتسامى بملكة التخيل الإنسانى إلى الحد الذى يرفضه الفلاسفة كل الرفض .

(١) الفارابى : الثمرات المرضية / ٧٥ نقلا عن ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الإسلامية / ٨٦

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب النفس لأرسطو / ٦٠

أو التعبير عنه،الا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لايتخيل الأشياء التى لايعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه (١) . ومن هنـــا كان الأنبياء ومن فى حكمهم مضطرين إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال الأمثلة المحسوسة التى تقربها من الأفهام ، وتيسر ادراكها للناس جميعا (٢) .

ومن هذه الزاوية تبدو القوة المتخيلة — رغم كل ما يمكن أن تمتدح به — مقيده بقيود الحس ، ذلك لأن الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته . وفى ذلك تتجلى نقاط الضعف التى تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن فى قيمة نشاطها الخلاق .

* * *

— ٣ —

إذا كانت القوة المتخيلة تتسم بالابتكارية فإن ابتكاريتها لا تعنى أنها يمكن أن تتسامى فى قيمتها وتصل إلى المرتبة الرفيعة التى يحتلها العقل بالنسبة لجميع قوى

---

(١) يقول مسكويه (إذا أخبر الإنسان بمالم يدركه، أو حُدِّث بمالم يشاهده وكان غريبا عنه طلب له مثالا من الحس . . . وهكذا الامر فى الموهومات فإن إنسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله . . . فلابد . . . أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها) راجع كتاب أبى حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل /٢٤٠ — ٢٤١

(٢) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة / ٨٠ ومسكوية : الفوز الاصغر /٩٥ وانظر مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والإسلام / ٣٦—٣٩

الإدراك الباطن . انها تتوسط ما بين الحس والعقل فحسب ، وتقدم للعقل مادة قد تساعده فى عمليات التفكير والفهم ،أو تفيده فى تكوين الأفكار والتصورات الكلية المجردة ، ولكنها - بذاتها - لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسى والجزئى وتصل إلى إدراك الكلى أو المجرد . واعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ، لأن الحواس قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطىء . فإذا أضفنا إلى ذلك أن فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة إرتباطا لافكاك لها منه بالانفعالات والغرائز ، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود أو ضوابط .

إن الحس يشدها — من ناحية —ويسمها بالجزئية ، ويؤدى بها إلى الوقوع فى الخطأ عندما يخطىء أو يقصر ، والانفعالات والغرائز تشدها — من ناحية أخرى — وتقودها إلى أن تعمل وفقا لأهوائها . وتظل صلة القوه المتخيلة بهذين الجانبين مصدرا لسوء ظن متأصل بقيمة التخيل وطبيعته ، وأساسا مكينا للالحاح على ضرورة ارتباط التخيل الإنسانى بقوة العقل وخضوعه المطلق لها ، تجنبا لكل زيــغ أو خطأ ، يمكن أن تقع فيه المتخيلة ، لو انفلتت من زمام العقل أو سيطرته .

إن فاعلية التخيل تتضح أكثر ما تتضح فى حالة النوم ، إذ يتغافل العقل عنها وتنفلت من إساره ، وأيضا فإن القيود التى تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هى الأخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال عملها رحبا فسيحا ، إذ ليس ثمة قيود تعوقها من خارج أو من داخل ،ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والأهواء المكبوتة فى النفس من عقالها ، وتتدخل لتؤثر فى حركة التخيل وتوجه مسارها ، وتستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بإرضاء نزعات النفس الدنيا،

وتصور للإنسان كل ما تتشوق إليه نفسه البهيميه وتهفو إليه (١) . (إن من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئا ، أعنى وجوده أو عدمه ، أن تحاكى لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشيء المتشوق على الحالة التى تشوقته ، وتحضر لها صورة ذلك الشيء ؛ ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع ، والعطشان أنه يشرب) (٢) .

صحيح أن ذلك لايحدث فى كل حالات النوم ، فقد تتصل المتخيلة ــ أثناء النوم ــ بالملكوت الأعلى ، وتتكشف لها أمور الماضى أو المستقبل ، ولكن ذلك لايحدث إلا للقلة القليلة من الناس . ولا تتحقق الرؤى الصادقة والأحلام الصحيحة إلا لهؤلاء الذين يصح مزاجهم ويعتدل فكرهم ، ويلزمون الصدق فى أقوالهم وأفعالهم . فلا يتأثرون ــ فى يقظتهم ــ بأهواء النفس أو شوائب الحس أو عوارض الأمراض والعلل . وأما من فسد مزاجه وضعف فكره وتعود على الكذب فى يقظته،فهو من أصحاب الأحلام الفاسدة والتخيل الفاسد ؛ ويندرج تحت هذا الصنف **الشعراء** والسكارى والمرضى والأشرار . يقول ابن سينا (إن عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال ردىء الحركات، غير مطاوع لسداد المنطق ، بل يكون حاله حال خيال من فسد مزاجه إلى تشويش . فلذلك لايصح فى الأكثر رؤيا **الشاعر** والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ، ومن غاب عليه سوء مزاج أو فكر) (٣)

---

(١) راجع الفارابى : المدينة الفاضلة / ٧٥ ــ ٧٦ وابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٢ ــ ١٧٥

(٢) ابن رشد تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، ارسطوطاليس فى النفس ٢٣١ - ٢٣٢

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء / ١٧٥

ولا تنحرف فاعلية التخيل أو تنفلت من سيطرة العقل فى حالة النوم فحسب، بل ان ذلك يحدث لها فى اليقظة، وخاصة عندما تسيطر على الإنسان الأهواء أو حالات الانفعال الشديد أو الأمراض العضوية أو النفسية : وبالجملة عندما لاينصاع لحكم العقل، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع أو إنفعال وعلينا ألا ننسى أن القوة المتخيلة عند الإنسان قادرة على إثارة القوة النزوعية عنده (فتبعثها على التحريك نوعا من البعث ، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة بالايتمار لها) (١) .

وتتزايد درجات الخطر على الانسان، فى أمثال هذه الحالات، وتصل إلى الحد الذى يفسد فيه مزاجه كلية (وتفسد تخاييله فيرى أشياء مما تركبه القوة المتخيله على تلك الوجوه مما ليس لها وجود، ولاهى محاكاة لوجود، وهؤلاء المرورون والمجانين وأشباههم) (٢) . وفى مثل هذه الحالات (يرى الانسان المجنون والخائف والضعيف . . . أشباحا قائمة، كما يراها فى حال السلامةبالحقيقة ويسمع أصواتا كذلك، فإذا تدارك التمييز أو العقل شيئا من ذلك، وجذب القوة المتخيلة إلى نفسه بالتنبيه، اضمحلت تلك الصور والخيالات) (٣) . وهكذا تظل القوة المتخيلة قابلة للإنحراف على النحو الذى ينحرف معه سلوك الانسان، طالما تباعد العقل عنها، وصادفت مزاجا فاسدا وفكرا مشوشا، لايضبطه العقل أو يحكم مساره (٤) .

---

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء /٥١

(٢) الفارابى : المدينة الفاضلة / ٨١ وأنظر : التعليقات ؛ مجموعة رسائل /١٨

(٣) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من الشفاء /١٦٧

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس /٢٢٣

وتظل قوة التخيل — بسبب ذلك كله — مرتبطة بالمستويات الدنيا للنفس، ومتأثرة بالصراع الدائر بين هذه المستويات وبين العقل الذى يقود الانسان إلى شاطىء النجاة ، حيث المعرفة الحقة والسعادة الكاملة . فاذا مال التخيل إلى المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية ، وصار الانسان قرين الحيوان ، وأصبح التخيل الانسانى قرين التخيل الحيوانى . أما إذا مال التخيل إلى المستويات العليا اتسم بالتعقل ، وتحلى بزينة الفكر ، واستحق - بالتالى - شرف خدمة العقل ورعايته . وقد عبر اسحق بن حنين عن هذه الفكرة تعبيراً غامضا (١) ، أوضحه ابن سينا بقوله إن قوة التخيل توجد فى الانسان مثلما توجد فى الحيوان ، فإذا استخدمها العقل وأخضعها له سميت متفكرة ، واقتصرت على الانسان فحسب ، وإذا استخدمتها قوة غير عاقلة وتأثرت بالمستويات الدنيا للنفس سميت متخيلة ، وشارك فيها الانسان الحيوان . أى أن قوة التخيل (تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس إلى النفس الانسانية) (٢) .

كل هذه الأفكار لها جذورها الأصيلة عند أرسطو ، الذى أفاد منه علم النفس عند فلاسفة الاسلام كل الافادة ، لقد قرن أرسطو حركة التخيل بحركة الشهوات والغرائز ، وكان يرى أن قوة التخيل يمكن أن تؤدى بالانسان - لو لم يضبها ضابط - إلى القيام بأفعال تتعارض مع العقل وأحكامه كل التعارض . وثمة إشارات صريحة إلى هذه الحقيقة فى كتاب النفس لأرسطو (٣) . وهى إشارات اتقن اسحق بن حنين فهمها ، وأجاد التعبير عنها فى الترجمتين المنسوبتين

(١) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه فى النفس /٨٤

(٢) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء/١٦٠

(٣) راجع أحمد فؤاد الأهوانى : كتاب أرسطاطاليس فى النفس/ ١٠٧ ، ١٢٤

إليه[1] صحيح أن أرسطو يميز بين وظيفتين للتخيل ، تتصل أولاهما بالمستويات الراقية من النفس ، وتقتصر على الإنسان وحده ، وتكون عونا للعقل فى عمليات التفكير ؛ وتتصل ثانيتهما بالمستويات الدنيا، ويشترك فيها الحيوان والانسان[2] ولكن هذه الوظيفة الأولى للتخيل لاترفع من قيمته بالقياس إلى العقل ؛ إذ يظل التعارض بينهما قائما ، باعتباره جانبا من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر ، وترفع من شأن الثانى على حساب الأول . ولقد كان ذلك التعارض الأرسطى بين العقل والتخيل هو المهاد الذى انطلق منه الرواقيون فى إلحاحهم على تأكيد التضاد بين القوتين ، وهو أمر ظل يغذى نزعة الشك فى قيمة الخيال الإنسانى ، ويدفع إلى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط[3].

ولم يعرف العرب الأفكار الأرسطية عن الخيال الانسانى ويتقبلوها فحسب، بل إنهم عرفوا منذ فترة مبكرة ترجع إلى القرن الثالث للهجرة الأفكار الرواقية.

---

(١) يقول إسحق فى الترجمة الاولى : (وكثير من الأشياء يتبع التوهم فيكون عنه بغير علم) . كتاب أرسطاطاليس وفص كتابه فى النفس / ٨٢ وانظر ٧١ - ٧٢ من نفس الترجمة. ويقول إسحق فى الترجمة الثانية (إن الشوق ربما كان من قبل الوهم فيشتاق الإنسان إلى الفجور ، فيخوفه العقل ، وربما غلب الوهم فركب الإنسان شهوته) كتاب النفس لارسطو طاليس تحقيق أحمد فؤاد الاهوانى / ١٧٣ .

(٢) راجع محمد عثمان نجاتى :الإدراك الحسى عند ابن سينا /٢٠٥،٢٠٦ وقارن بقول إسحق (وكل توهم إما كان فكريا أو حواسيا ، وسائر الحيوان ذو توهم) كتاب ارسطا طاليس وفص كتابه فى النفس / ٨٤ .

(٣) راجع M. W. Bundy, op. cit, P. 70.

ولا أدل على توضيح ذلك من النص الذى ترجمه قسطا بن لوقا ، والذى يوضح تفرقة واحد من أكبر فلاسفة الرواق ـ هو خرسبوس ـ بين « التخيل » و « الخيال » و « المخيّل » ، حيث يقول(خروسبوس يرى أن بين التخيل والمخيل فصولا . والتخيل هو تأثير واقع فى النفس بين فى ذاته ... وأما المخيل فــإنه تحدث إلى النفس يجرى مجرى الأباطيل ، ويصير إليها من التخيل ، مثل الذى يصارع الأظلال ويروم أن يمسكها بيده . وأما الخيال فهو الشىء الذى ينجلب إليه بالتخيل الباطل،وهذا يكون فى الذين بهم الوسواس السوداوى والجنون)(١).

ولا تشير مصطلحات « التخيل » و « المخيل » و «الخيال» ـ فى هذا النص ـ إلى التعارض الحاد بين العقل والتخيل عند الرواقيين فحسب ، بل إنها تشير ـ بالمثل ـ إلى مفهومهم الخاص لما أسموه بالمخيلة الباطلة (Non — Cataleptic phantasy) التى لا توجد بين صورها والواقع أو الحقيقة أدنى علاقة ، وحتى إذا وجدت فإنها ان تكون إلا من قبيل التمثيل الباهت والاستحضار الغامض والمشوش (٢) .

لقد تقبل فلاسفة الإسلام مبدأ التعارض بين العقل والتخيل ، وزاد من حدة إحساسهم بهذا التعارض فهمهم الخاص لطبيعة المعرفة الإنسانية ، وتقديرهم اللافت للدور الهام الذى يلعبه العقل فى الوصول إليها . إن العقل هو الوسيلة المثلى

---

(١) قسطا بن لوقا : الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة / ١٦٤ .

(٢) راجع M. W. Buudy, op. cit, pp. 89—90

(٣) يجمل عبد الرحمن بدوى من الإشادة بالعقل ورد المعرفة إليه خاصية من ثلاث تميز مايسميه بالنزعة الانسانية فى الفكر العربى . راجع : الانسانية والوجودية فى الفكر العربى / ١١ ـ ١٥ ، ٥٢ ـ ٥٥

المعرفة اليقينية ، والمعيار الحقيق الذى لايخطىء فى الحكم على الأشياء[٣] . وإذا كان للمعرفة الانسانية وسيلتان لكل منهما موضوعها ، أولاهما الإدراك الحسى وثانيتهما العقل ، فإن المعرفة التى تقدمها الوسيلة الأولى ليست إلا من قبيل المعرفة غير الثابتة ، نظراً لعدم ثبات موضوعها من حيث الكم أو الكيف . أما الوسيلة الثانية فهى الطريق السليم لإدراك الحقائق ، التى هى بمثابة معقولات صرفة ، لاتتمثل لها صورة فى المخيلة ، ولايدركها التخيل ، ولاتكاد تخلص هذه المعرفة للإنسان إلا بالرياضة الطويلة (وذلك أن الحس معنا منذ أول كوننا ، والصور التى نستفيدها منه راسخة فى نفوسنا بالأوهام ، التى هى تابعة للحواس)[١] . والعقل — بعد — هو وسيلة التمييز التى تفرق بين الحق وباطل ، وتحكم بين مدركات الحس ومتخيلات الأوهام لتقضى بينها بالحق[٢] .

وعندما يتسامى الفلاسفة — رغم تباين إتجاهاتهم واختلاف مصادرهم وأصولهم — بالعقل إلى هذه الدرجة فإنه من الطبيعى أن ينظروا إلى الخيال الإنسانى نظرة متشككة حذرة ، تراوح بين الريبة والهجوم الحاد الذى نسمعه فى كلام ابن سينا ، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله (وأما الذى أمامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بأنباء مالم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب)[٣] .

---

(١) مسكويه : الفوز الأصغر / ٦ .

(٢) رسائل إخوان الصفا ٣ / ٤٢٢ وانظر لأبى حيان : الامتاع والمؤانسة ٣ / ١٣٦ والمقابسات / ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٣) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان / ٤٤ وقارن بابن رشد : تلخيص كتاب النفس / ٦٠ ، ٦١ ، ٦٥ .

وليست هذه نتيجة أنفرد بها الفلاسفة وحدهم ، وإنما هى نفس النتيجة التى انتهى إليها المتكلمون وأهل السنة . مع فارق مهم ، وهو أن الأولين أخذوها بشكل مباشر ومنذ البداية عن الفلسفة اليونانية ، أما الآخرون فقد انتهوا إليها فى ضوء منهجهم العقلانى الذى حاولوا أن يفسروا به العالم والكون ليصلوا إلى المطلق . لقد كان تفكير المتكلين وأهل السنة يلتقى حول الإيمان بالله، عن طريق المتابعة المنطقية لجزئيات الوجود والعالم الخارجى،متابعة صاعدة تنتهى إلى الخالق . ومن ثم كان كل جزء من أعمال الطبيعة — بما فيه الإنسان ـ كافيا فى حد ذاته مهما صغر أو كبر ، ليكون دليلا على وجود الله . أى أن وجود الله أمر يمكن إثباته ، على أساس أن نظام العالم العظيم لابد أن يشير حتما إلى صانعه ، ويشى بوجوده وصفاته .

ومثل ذلك التفسير الخارجى للعالم والله لايضع فى إعتباره ـ عادة ـ القدرات الداخلية لذات الإنسان أو طاقاته الروحية الخالصة التى قد تمكنه ـ وحدها ـ من الوصول إلى اليقين وإدراك المطلق . إن اليقين مرتبط بالعقل أولا وأخيراً عند المعتزلة ، أو بالشرع ثم العقل عند أهل السنة والأشاعرة . والشرع والعقل ـ فى النهاية ـ مثلا زمان كل التلازم ، لأن العقل (لن يهتدى إلا بالشرع والشرع لن يتبين إلا بالعقل) [1] .

ولابد أن تقل قيمة الخيال وتتضاءل ـ فى ظل هذه النظرة ـ إلى أقصى درجة، وينظر إليه فى حذر وإتهام. ولا أدل على ذلك مما يقوله فقيه ظاهرى مثل ابن حزم يمثل الجانب المتطرف من أهل السنة . لقد تحدث ابن حزم عن الحس والعقل والظن والتخيل باعتبارها قوى من قوى النفس ، واختتم حديثه بقوله (وليس فى

---

(١) الغزالى : معارج القدس / ٦٤

القوى التي ذكرنا شيء يوثق به أبدا على كل حال غير العقل ففيه تمييز مدركات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه ... وأما التخيل فقد يسمعك صوتا حيث لاصوت، ويريك شخصا ولا شخص. قال تعالى «يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى» فأخبر تعالى بكذب التخيل . والعقل صادق أبدا .. وقال تعالى ذاما لمن أعرض عن إستعمال عقله «وكأين من آية فى السموات والارض يمرون عليها وهم عنها معرضون» .. فهذه وصايا الواحد التى أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول . فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدى إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودى والضلال المبين ... وإلى العقل نرجع فى صحة الديانة وصحة العمل الموصلين إلى فوز الآخرة والسلامة الأبدية. وبه نعرف حقيقة العلم ونخرج من ظلمة الجهل، وتصلح تدبير المعاش والعالم والجسد) [1] .

تختلف هذه النظرة إلى الخيال الإنسانى - لاشك - عما يمكن أن نجده عند المتصوفة، الذين سلكوا طريق الذات وقواها الداخلية، التى ترقى وترفع عن الشوائب والأدران، حتى تصل إلى إدراك الله والاتحاد به، أو حلوله فيها . والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربى . إن الخيال عندهم يساعد فى الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية، التى لايصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولايقترب منها ذهن الرجل العادى المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، والذى يتعامل مع الاشياء من زوايا المنفعة، دون أن ينفذ إلى دلالاتها الرامزة إلى المعانى الروحية العميقة . إن الصوفى - على عكس الفيلسوف - يعتمد كل الاعتماد على البصيرة والحدس، ويثق بالنشوة

---

(١) ابن حزم . التقريب فى حد المنطق / ١٨٧ - ١٧٩

الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الخالق الذى يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية، ويحوم حول حماها .

ويهاجم ابن عربى الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ولا يوجهون عنايتهم إلى أهمية الخيال مع اتساع مجاله وسمو قدراته ، مثلما يهاجم الفلاسفة الذين حقروا من شأن هذه القوة التى لايعرف سلطانها إلا الله ثم أهله من الأنبياء وورثتهم من الأولياء والمتصوفة . إن الخيال عند ابن عربى هو أعظم قوة خلقها الله . ولولا الخيال لما أمر النبى أحداً بأن يعبد الله كأنه يراه ، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة ، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال[1] . أما عن صلة الخيال بالعقل فإن الخيال ليس هو مصدر الخطأ فى مقابل العقل الذى لايخطىء (وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه خيال فاسد لايدركون حقيقته ؛ ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره ، والنور لايخطىء فى كشفه عن الأشياء . وإذا كان هناك خطأ فلابد أن يكون لسبب آخر ؛ إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لايصدر حكماً، بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذى يحجب الأشياء . إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التى تصدر الحكم ، وهى العقل . وإذا كان الحكم لغير الخيال فلأى داع ننسب الخطأ أو الفساد إليه ؟ إنه من الأولى أن يقال : أخطأ العقل فى فهم ما كشف الخيال عنه ، حتى لاينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال ، وهو برىء منه)[2] .

بل إن ابن عربى يذهب إلى حد القول بأن من لامعرفة له بمرتبة الخيال

---

(١) لضخامة مؤلفات ابن عربى واتساعها اعتمدت على دراسة محمود قاسم عن الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى ، ونحن نقتصر على ابن عربى باعتباره نموذجا ناضجا للتفكير الصوفى .

(٢) محمود قاسم : الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى / ٨ — ٩

لا معرفة له جملة وتفصيلا ؛ لأن (هذا الركن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين فما عندهم من المعرفة رائحة)[1] . والخيال — بهذا المعنى — هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية، التي يعجز عن ادراكها المنطق، أو العقل المستدل به . وإدراك الخيال لمثل هذه الأمور أو المعارف ادراك يختلف كل الاختلاف فى طبيعته ومنهجه عن ادراك العقل للعالم ، أو عن الفهم العلمى لقوانين الطبيعة . وإذا كان الإدراك الخيالى للحقائق الروحية يسمو على ادراك العقل أو المنطق فإنه لا بد أن يسمو على ادراك الحس ، ويصبح أسمى مرتبة منه وأكثر يقينا .

ان الصوفى الحق وريث الأنبياء ، والعلم الذى يأتى اليه عن طريق الكشف الروحى علم ورثه عن النبى . وإنما اختص الصوفى بالكشف، لمداومته على ذكر الله ، والله جليس من ذكره ، وكلما زاد العارف ذكرا زاده الله علما وكشفا ومكنه من أن يرى بعين البصر مالا يدرك إلا بها ، وبعين الخيال ما لا يدرك إلا به ، وبعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها . وهكذا ينتهى الحال بالصوفى الى الوصول ويعرج على السماوات بخياله ، ويرى المعانى الإلهية مصورة فى صور محسوسة ، ويشهد الواحد الحق الأحد . (وأما الأولياء فلهم اسراءات روحانية برزخية يشاهدون فيها معانى متجسدة فى صور محسوسة للخيال . . . ولهم الإسراء فى الأرض وفى الهواء. غير أنهم ليست لهم قدم محسوسة فى السماء . وبهذا زاد على الجماعة رسول الله ﷺ اسراء الجسم ، واختراق الأفلاك حسا ، وقطع مسافات حقيقة محسوسة ، وذلك كله لورثته معنى لا حسا) (٢) .

---

(١) ابن عربى ؛ الفتوحات المكية نقلا عن المرجع السابق / ٨٧

(٢) ابن عربى ، الفتوحات المكية ٣٤٣/٣ نقلا عن المرجع السابق / ١١٤

لا شك أن مثل هذه النظرة المتصوفة تعطي للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التي قصرها الفلاسفة على العقل . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلابا في التفكير النقدي ، وتغير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعري ، وتحدث شيئا شبيها بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال في مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق .

ولعلي في حاجة إلى القول بأن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال بن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال؛ فكلا الفريقين يرفض التفسير «الميكانيكي» للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للانسان . وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل أو المنطق. وهجوم «بليك» و«كولردج» على تفكير «لوك» ونظرياته عن المعرفة، ورفضهما لتفسير «نيوتن للعالم»، أمور يمكن أن نجد ما يماثلها في هجوم صوفي كابن عربي على الفلاسفة وتصوراتهم لطبيعة المعرفة الإنسانية أو تفسيرهم للعالم .

ولا تفترق صفات القداسة التي يخلعها كولردج وبليك عن صفات القداسة التي يخلعها ابن عربي على الخيال. وإذا كان كولردج يعد الخيال الأولى — وهو لا يفترق عن الخيال الثانوي إلا في الدرجة — بمثابة تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الأزلية في الأنا المطلق، وإذا كان بليك يذهب إلى أننا ندرك الأشياء في هيئاتها الخالدة عن طريق الخيال الإنساني ، الذي هو مظهر لنشاط الله خلال روح الإنسان (١) — أقول إنه إذا كان الخيال يحتل هذه المكانة الرفيعة عند

---

(١) راجع M. Bowra, The Romantic Imagination, pp. 3 — 4

كولردج أو بليك فإن مكانته عند ابن عربي ليست أدنى أو أقل من ذلك . إن الخيال عند ابن عربي أعظم قوة خلقها الله (فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي . . . فهو أعظم شعائر الله على الله . . . إن الخيال وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية)(١).

ولكن ما كان يمكن لمتصوفة الإسلام أن يحدثوا في الفكر العربي تأثيراً يشبه ما أحدثه الرومانسيون في تاريخ النظرية الشعرية لاعتبارات عدة ، منها : ما واجهه الصوفية من هجوم شديد . والنظرات السنية التي هاجمت المتصوفة بعنف بالغ ، وقللت من شأنهم ، بل ساعدت على تعذيب بعضهم وقتل بعضهم الآخر ، أوضح من أن نشير إليها(٢). لقد اتهم الفقهاء المتصوفة بالكفر والزندقة ووسمهم الفلاسفة بأنهم أهل هوس (قد فسدت خزانة خيالهم وضعفت عقولهم) وظل العمليون من عامة المسلمين ينظرون إليهم في ريبة جعلت الجنيد يقول (لا يبلغ أحد درج الحقيقة حتى يشهد فيه ألف صديق بأنه زنديق)(٣).

ومن ناحية أخرى فإن المتصوفة لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي ، وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب . لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة ، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثراً لا سبيل إلى إنكاره بالفلاسفة ، وبنظرتهم الخاصة الى العقل، أعنى تلك النظرة التي لا تثق إلا في العقل وأحكامه، وتلوذ بمبدأ التحسين

---

(١) ابن عربي : الفتوحات المكية ٥٠٨/٣ نقلا عن محمود قاسم / ١

(٢) راجع التفاصيل عند أحمد أمين : ظهر الإسلام ٦٧/٢ — ٧٧

(٣) راجع محمود قاسم المرجع السابق /١٠٢

والتقبيح العقليين ، وتجعل على ذكر منها آيات أو أحاديث من قبيل (ان الله عز وجل لما خلق الخلق ثم العقل بعدهم استنطقه ثم قال أقبل فأقبل، ثم قال له : أدبر فأدبر ، فقال : وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا هو أحب الى منك ، ولا فيمن أحب ، أما إني إياك آمر وأنهى، وإياك أعاقب وأثيب، وبك آخذ، وبك أعطى) (١) .

ومن البديهي ألا تمنح هذه النزعة العقلانية السائدة الخيال منزلة رفيعة . وكما يقول غروبناوم فإن الفكر الإسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الأرسطي ، الذى يضع الخيال الإنساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . (كذلك فإن النظرة الكلامية أيدت هذا التهوين من شأن تلك القوة الخلاقة . . . فكيف ذلك من الجهود العقلية في الأعصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء)(٢) .

— ٤ —

ما الذى ينتج حين ينظر إلى الخيال الإنساني على هذا النحو الذى عرضناه ؟ إن أول ما ينتج عن النزعة العقلانية التي سادت الموروث العربي هو تحديد دور القوة المتخيلة وحصر أهميتها بالنسبة للشعر . صحيح أن القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التى يعول عليها الشاعر فى عملية التخييل الشعرى . ولكنها تظل – مع ذلك – محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها . إنها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التى

---

(١) راجع البرهان فى وجوه البيان / ٥٤ — ٥٥ وفيما يتصل بالدلالات العامة لهذا الحديث المشكوك فيه، راجع جولدتسيهر، العناصر الأفلاطونية المحدثة والغنوصية فى الحديث ؛ التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية/٢١٩ وما بعدها

(٢) غرونباوم : دراسات فى الأدب العربى / ٩

يختار منها عقله ما يشاء من تخييلات ، دون أن يسمح لها بالإنفلات من سيطرة العقل أو التحرر من قيوده . وعلى ذلك يمكن القول إن الشاعر إنسان يتميز بأنه (تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا ، غالبة ، حتى أنها لا تستولى عليها الحواس ولا تعصيها المصورة ، وتكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل ، ويقبل العقل انصبابها إلى الحواس)(١) . وإذا كان ذلك يعنى أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا فى نطاق صور الحس التى تختزنها القوة المصورة . فإنه يعنى - بالمثل - أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها فى صناعة الشعر ، ذلك لأنها يمكن أن تفضى بصاحبها إلى الجنون والهلوسة ، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها . وبذلك يصبح الشعر عملا تخيليا يتم فى رعاية العقل ، أو تخييلا عقليا ، إذا صح التعبير .

وهنا لا بد أن نلاحظ أن الفلاسفة لم يتوقفوا طويلا عند الشاعر ، باعتباره كائنا يتميز بقدرات تخيلية فائقة ، ولم يتعرضوا للحديث عن ملكة التخيل عنده ، أو قدرة هذه الملكة على جمع الأشياء والتأليف بينها ، بالقدر الذى كنا نتمناه ، لقد ركزوا على فعل « التخييل » أكثر مما ركزوا على فعل « التخيل » . أعنى أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه « سيكولوجية التلقى » أكثر من اهتمامهم بسيكولوجية الإبداع قد نستنتج من بعض اشاراتهم العارضة تصورهم للموضوع ، ولكن ذلك التصور يظل شاحبا جدا ، بالقياس إلى حديثهم الواضح والصريح عن الإثارة التخيلية التى يحدثها الشعر فى المتلقى ، وما يترتب على هذه الإثارة من نزوع وسلوك .

هل كان ذلك لأن الفلاسفة ركزوا فى دراساتهم النفسية على الجوانب

---

(١) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء / ١٦٧

الإدراكية والنزوعية ، وأغفلوا دراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ، لما يعتور هذه الجوانب من غموض ؟ ذلك أمر محتمل . خاصة وأنه من الصعب المضى فى مناقشة طبيعة التخيل الابتكارى عند الشاعر ، دون أن ندعمه ونسنده بتصورات مناسبة عن النشاط الوجدانى الذى يصاحب التخيل ويحركه . لقد ألمح بعض الباحثين المحدثين إلى هذه الحقيقة عند ابن سينا ، وانتهى إلى أن الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الإدراكية والنزوعية من الحياة النفسية أكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية . (وسبب اقتصارهم على دراسة هاتين الناحيتين يرجع فى الأغلب إلى أن اهتمامهم أول الأمر كان متجها إلىدراسة العالم الخارجيأكثر من اتجاهه إلى دراسة العالم النفسى الداخلى الذى حينما وجهوا إليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى . فاهتموا بدراسة الظواهر الإدراكية والنزوعية . وذلك لأن الإدراك والنزوع يعبران عنوجهين للحياة النفسية متجهين إلى العالم الخارجى ، فبالإدراك نكون فى أنفسنا صورة معقولة للعالم الخارجى،وبالنزوع- أى الإرادة نؤثر فى العالمالخارجىونقاومه ونغير من حوادثه)(١) .

قد يشى اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانبالوجدانية منالحياة النفسية ببعض الأسباب التى تبرر تركيزهم على « التخييل » أكثر من تركيزهم على « التخيل » . ولكن الذى لا شك فيه أن اغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان أمرا متناغما مع التصور النقدى الشائع عند العرب ؛ أعنى ذلك التصور الذى يركز على مقتضى الحال الخارجى أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية ، ويهتم بالمستمع أو المتلقى أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة والمتفردة .

---

(١) محمد عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا / ٤٤

لقد كان الحديث عن الطبيعة الابتكارية لمخيلة الشاعر أمرا غير واضح بالنسبة للدراسات النفسية عند الفلاسفة، مع أن هناك تصورات خصبة عن الجوانب الابتكارية للمخيلة الإنسانية بوجه عام، وهى تصورات كان يمكن أن تقدم أطيب العون لأى دراسة فى طبيعة التخيل الشعرى، وكيفية تشكيل الشاعر لصوره.

وإذا انتقلنا من الفلاسفة إلى طوائف النقاد والبلاغيين المختلفة لم نجد الموقف مغايرا لقد ركز الجميع على النص الأدبى ذاته، من حيث علاقته بالعالم الخارجى الذى يحاكيه ويستمد عناصره منه، ومن حيث علاقته بالمتلقى أو المستمع الذى يتأثر وينفعل به، أكثر من تركيزهم على علاقة النص بالعوالم الداخلية لمبدعه، أو مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة. إن ذات المبدع وعالمه الداخلى ونشاطه الوجدانى الخاص والمتميز كان أمرا يتجنب الجميع - فى الأغلب الأعم - الخوض فيه أو التعرض له.

أحيانا نجد لدى بعض النقاد إشارات إلى علاقة العمل الأدبى بالواقع، وهى إشارات يمكن أن نفهم منها أن هؤلاء النقاد كانوا يسلمون - بداهة - بابتكارية المخيلة عند الشاعر، وإن لم يصرحوا بذلك، من هذه الإشارات تفرقة قدامة بين الغلو الذى يجوز أن يقع لأنه (تجاوز فى نعت ما للشىء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه)، وللممتنع الذى (لا يكون ويجوز أن يتصور فى الوهم)، والمتناقض أو المستحيل الذى (لا يكون ولا يمكن تصوره فى الوهم)[1] ومن هذه الإشارات - أيضا - ما نجده عند ابن سنان الذى يكرر أقوال قدامة، ويوضح الممتنع على أنه (هو الذى يمكن تصوره فى الوهم وإن كان لا يمكن وجوده، مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع فى نوع آخر

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر / ١٣١

منه ، كما يتصور يد أسد فى جسم انسان ، فإن هذا وإن كان لا يمكن وجوده فإنه تصوره فى الوهم ممكن ، وقد يصح أن يقع الممتنع فى النظم والنثر على وجه المبالغة ، ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة)(١) ، وقريب من ذلك ما نجده عند البغدادى من أن الامتناع (هو الذى وإن كان لا يوجد فيمكن أن يتخيل ، ومنزلته دون منزلة المستحيل فى الشناعة ، مثل أن تركب أعضاء حيوان ما على جثة حيوان آخر ، فإن ذلك جائز فى التوهم ، ولكنه معدوم فى الوجود)(٢) .

وواضح أن هذه النصوص تعبر عن موقف نقدى واحد يتسامح مع الشاعر ، ويسلم له بحقه فى إعادة تشكيل المدركات فى صور فنية جديدة ليست مدركة للحس من قبل . بل إن مثل ذلك الموقف قد ينتهى — كما نجد عند عبد القاهر مثلا — إلى ما هو أبعد من ذلك ، ويفضل - فى التحليل البلاغى - الصور التى لا تتصور إلا فى الوهم والخيال على تلك الأخرى التى تلتزم بمعطيات الواقع أو بمدركاته الحرفية ، على أساس أن الصور الأولى — إذا أجيد صنعها — يمكن أن تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة ، فى الوصول إلى الغريب والنادر الذى لا يعهد (٣) . ولا يعنى ذلك إلا التسليم الضمنى بالجوانب الابتكارية لخيلة الشاعر . ولكننا ما زلنا فى إطار التسليم الضمنى فحسب ، دون أن نجد حديثا صريحا عن طبيعة التخيل عند الشاعر ، وكيفية ابتكاره لصوره .

قد تكون ثمة علاقة واضحة بين هذه النصوص التى نقلناها عن قدامة وابن سنان والبغدادى وفكرة « الإمكان » الأرسطية ، ولكن صلة هذه النصوص بالموروث الفلسفى وخاصة دراساته النفسية قوية ومؤكدة ، سواء فى المصطلح أو

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة / ٢٣٤ — ٢٣٥
(٢) البغدادى : قانون البلاغة ؛ رسائل البلغاء / ٤١٣
(٣) عبد القاهر : اسرار البلاغة /١٥٤ - ١٠٩

فى الأمثلة . وليس ثمة فارق كبير بين ما تنتهى إليه هذه النصوص وما انتهى إليه الفلاسفة عن الطبيعة الابتكارية للمخيلة ، ولا أدل على ذلك من أن نعود إلى الكندى الذى يسبق قدامة بما يزيد على نصف قرن ، حيث نجد الكندى يقول صراحة : إن قوة التخيل — وهى ما يطلق عليها اسم القوة المصوِّرة - (تجد ما لاتجد الحواس بتة ، فإنها تقدر أن تركب الصور ، فأما الحس فلا يركب الصورة .. فإن البصر لايقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن ، أو ريش ، أو غير ذلك ... فأما فكرنا فليس بممتنع عليه أن يتوهم الإنسان طائرا أو ذا ريش ، وإن لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا) (١).

ولكن علينا أن نعترف بحقيقة لا سبيل إلى إنكارها وهى أن الناقد العربى - بوجه عام - لم يحاول أن يفيد الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفى الذى كان متاحا له . لقد ظل مشغولا بالجوانب العملية ، وبالتطبيقات الجزئية الضيقة ، التى تتمثل فى السعى وراء اكتشاف السرقات أو الموازنة الجزئية بين الأبيات ، دون أن يتجاوز ذلك إلا فى القليل النادر . ودون أن يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التى تطرحها الظاهرة الأدبية ، والتى لا يمكن معالجتها إلا فى ظل تصورات فلسفية ذات طابع كلى شامل . لقد ظل الناقد العربى - فى الأغلب الاعم - جاهلا بالمعارف الفلسفية التى كان يمكن أن تثرى حدوسه الجزئية ، أو إشارته العابرة إلى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخيلى جديد .

قد تشير النصوص التى ذكرتها لقدامة وتابعيه ، أو ما يمكن أن نجده عند عبد القاهر، إلى بعض الاستثناء ، ولكن الاستثناء الحقيق - فيما أعلم - هو حازم القرطاجنى. لقد أفاد حازم من الفلاسفة كل الإفادة ، واستطاع أن يتجاوز خطى

(١) الكندى : رسائل الكندى ٢٩٩/١ - ٣٠٠

أقرانه وأسلافه من النقاد ، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه ، ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها فى تاريخ النظرية الشعرية . بل انه ينفرد بميزة هامة ، هى محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التى لا يمكن إكمال أية نظرية فى الشعر دونها اعنى : العالم الخارجى ، والمبدع ، والنص، والمتلقى .

يقول حازم (يكون النظر فى صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية فى نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعة من النفوس من جهة هيآته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية فى أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ماخارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه فى أنفسها الأشياء التى تلك المعانى الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء فى النفوس)[1]. ومؤدى هذا النص أن دراسة العمل الأدبى — عند حازم — تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولا : الألفاظ التى تشكل فى مجموعها العمل الأدبى

ثانيا : المعانى أو الصور الذهنية التى تنقلها الألفاظ إلى المتلقى

ثالثا : العالم الخارجى الذى هو أصل الصور الذهنية التى يتشكل منها العمل الأدبى .

ويدرس كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة من جانبين ؛ من حيث ما هو عليه فى ذاته ، ومن حيث صلته بغيره ، وعلى هذا الأساس تدرس الألفاظ — مثلا — باعتبارها أبنية لغوية مستقلة من ناحية، وباعتبارها ترجمة لفظية لصور ذهنية من ناحية أخرى ، وتدرس الصور الذهنية — بالمثل — مستقلة فى ضوء قوانين التداعى التى تتجمع تبعا لها فى ذهن الأديب ، أو فى ضوء أوجه التناسب

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٧

التي يمكن أن تنتظم فيها ، ويمكن أن تدرس — من ناحية أخرى — باعتبارها إنعكاسا لعناصر العالم الخارجي الذي تتشكل تبعا لقوانينه الأساسية . وإذا كان تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها في عمل أدبي يؤدي إلى التأثير في الآخرين ، فلابد أن نواجه عنصرا جديدا وهو المتلقي . وبذلك نصبح إزاء أربعة محاور متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها وهي : العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر ؛ والأديب باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم ؛ والعمل الأدبي من حيث كونه ألفاظا تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية، وتحاكي العالم الخارجي من ناحية أخرى . وأخيرا المتلقي وما يحدث في نفسه من استجابة وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبي .

وطبيعي أن يتطلب الوصول إلى مثل ذلك الفهم وعيا بسيكولوجية الملكات القديمة ومعرفة طيبة بالدور الذي تلعبه المخيلة في تشكيل الصور والتأليف بينها ، ثم علاقة هذه المخيلة بالعالم الخارجي ، ومقدار خضوعها له أو تحررها منه . وهذه كلها أمور ميسورة لحازم بفضل اطلاعه على دراسات الفارابي وابن سينا وابن رشد . وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نفهم الأصول الثقافية التي اعتمد عليها حزم في حديثه عن أهمية التعرض لما يسميه بالمعاني الذهنية ، وتحديده لها بأنها صور حاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان(١) ، وحديثه عن طرق المعرفة بكيفية تركيب المعاني وتضاعفها(٢) ؛ أو طرق العلم باستثارة المعاني من مكامنها واستنباطها من معادنها(٣) ، وحديثه عن القوى الحافظة والذاكرة

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٧ ، ١٨ — ١٩
(٢) المرجع السابق / ٣٢
(٣) » » / ٣٩ - ٤٠

والصانعة باعتبارها قوى لا يكمل للشاعر قول الشعر دونها(٤).

وأهم من ذلك كله حديث حازم عن كيفية تشكيل الشاعر لصوره ، وكيف يتم ذلك عن طريق تأمل الشاعر لما فى ذاكرته من صور ، يجمع بينها فى علاقات جديدة ، تبعا لما يلاحظه بين هذه الصور من تناسب وتشابه . يقول حازم (ولاقتباس المعانى واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثانى تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالقوة الشاعرة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعانى وملاحظة الوجوه التى منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضا . ولكون خيالات ما فى الحس منتظمة فى الفكر على حسب ما هى عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه فى الحس ، ولا يتشابه فيه ما تباين فى الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت فى الخيال على حسب ما وقعت عليه فى الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف ومتضاد ، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية ، أو عرضية ثابتة ، أو متنقلة ، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة فى الوجود التى تقدم بها الحس والمشاهدة ، وبالجملة الإدراك من أى طريق كان ، أو التى لم تقع ، لكون النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا فى العقل ، ممكنا عنده وجوده ، وأن تنشىء على ذلك صورا شتى من ضروب المعانى فى ضروب الأغراض .

... والطريق الثانى الذى اقتباس المعانى منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث

---

(١)حازم : منهاج البلغاء / ٤٢ - ٤٣

أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند اليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه ايراد الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير)(١) .

والحديث — فى النص السابق — عن سيكولوجية الفعل التخيلى واضح كل الوضوح . وصلة الأفكار التى يطرحها حازم عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد . إن الشاعر - فيما يرى حازم - يتأمل صور العالم المختزنة فى ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة . ويصنع الشاعر - أو الأديب بعامة - نفس الأمر عندما يتأمل مخزونه الثقافى من نظم أو نثر أو تاريخ أو مثل، فيحاول ملاحظة نسبة جديدة بين أجزائه ، تساعده على استغلاله واعادة تشكيله فى صور جديدة أيضا . وإذا لم يفعل الشاعر ذلك لم يكن شاعرا حقا بل كان بكىء الطبع ، لا يستحق صفة الشاعر أو الأديب .

وواضح أن فاعلية التخيل قد أصبحت مرتبطة كل الإرتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الاشياء، وبالتالى على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين فى وحده جديدة متجانسة . وليست هذه القدرة التى أتحدث عنها إلا ما يسميه حازم بالقوة الشاعرة ، التى تتوسل بقوة التخيل والملاحظة للنسب والعلاقات القائمة بين الأشياء . وكأن الشاعر — فيما يراه حازم — هو ذلك الإنسان الذى يتمتع بقدر فائق من الحساسية ودقة الملاحظة ، مما يمكنه من النظر أبعد مما ينظر سواه ، ويكتشف التناسب والتجانس الذى لم يلحظه البشر العاديون بين الأشياء والعناصر .

إن القدرة على اكتشاف التناسب بين الأشياء هى علامة الشاعرية عند حازم.

---

(١) منهاج البلغاء / ٣٨ - ٣٩

وعلى أساس هذه القدرة يظهر التفاوت بين الشعراء وتتم المفاضلة بينهم . وهذا أمر طبيعي طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة النبيهة فى نسبة معنى إلى معنى والتنبيه إليها)[1] . وإذا كان الأمر كذلك فلابد أن يكون أفضل الشعر هو ما أوقع مبدعه نسبا فائقة بين معانيه أو صوره . ولابد أن يؤثر مثل ذلك الشعر على المتلقى أكثر من غيره لأن (للنفوس فى تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالإنفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها فى شيء واحد . وكذلك حال القبيح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها .)[2]

وطالما أن جمال الشعر قد رد إلى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة فلا جناح على الشاعر فى أن تكون صوره التى تشكلها قوة التخيل والملاحظة عنده غير موجودة فى عالم الواقع ، أو غير مدركة فى مجملها للحس . المهم أن تتآلف عناصر هذه الصور فى نسق يقبله العقل ، وينتسب بعضها إلى بعض فى تركيبات (على حد القضايا الواقعة فى الوجود التى تقدم بها الحس والمشاهدة) . ومن هنا يمكن لمخيلة المتلقى أن تتقبل هذه الصور ، وتتمثلها ، وتفترض امكانية وجودها .

ويترتب على هذه الفكرة ضرورة انحصار فاعلية التخيل الشعرى فى نطاق الممكنات دون المستحيلات . ذلك لأن نتاج التخيل الشعرى إذا كان ممكنا سكنت إليه نفس المتلقى ، وجاز تمويهه عليها (والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /٤٤

(٢) نفس المرجع / ٤٤ — ٤٥

مناقضا لغرض الشعر . إذ المقصود بالشعر الاحتيال فى تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول، بما فيه من حسن المحاكاة)(١) . ومن هنا نسمع التفرقة القديمة بين الممتنع والمستحيل ، ويقبل الممتنع على أساس امكانية تخيله وإن لم يكن موجودا فى الواقع ، ويرفض المستحيل على أساس عدم امكانية وقوعه أو تخيله ، كأن يكون الشىء طالعاً نازلا فى حال واحـــدة . ويصبح مدار التخيل الشعرى — فى النهاية — على (ماكان واجبا واقعاً ، أو ممكناً معتاد الوقوع ، أو مقدره)(٢) .

قد نجد تشابها ملحوظاً بين أفكار حازم عن الممتنع والممكن وفكرة أرسطو عن الامكان أو الاحتمال فى كتابه فن الشعر ، ولكن علينا أن نلاحظ الجوانب المتميزة التى تتبدى فى أفكار حازم نتيجة إفادته من الدراسات النفسية عند الفلاسفة. وقد لا نتفق مع حازم حول القيود التى يفرضها على حركة التخيل وفاعليته ، ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم ، يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجى كل الاحترام ، ولا يستطيع أن يتقبل أى جموح فى حركة الخيال، يعصف بهذه القواعد أو بتلك القوانين .

ومهما يكن من أمر، فمن الصعب أن نتفق مع حازم حول تسليمه بوجود قوى نفسية متعددة ، يصدر عن كل منها فعل خاص ، يقوم بدور متميز فى عملية الإبداع الشعرى . ويتجلى تسليم حازم بذلك فيما يذهب إليه من أن الشاعر لا يكمل له قول الشعر (إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة مائزة ، وقوة صانعة)(٣) .

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /٢٩٤
(٢) » » » /١٣٢
(٣) » » » /٤٢

ويعود حازم إلى تفصيل هذه القوى عندما يتحدث عن عملية نظم الشعر نفسها ، وتفاوت الشعراء فيها تبعا لقوائم الفكرية . ويعبر عن ذلك بقوله إن (النفوذ فى مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف فى مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء .

فأول تلك القوى — وهى عشر — القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة .

الثانية : القوة التى تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعانى الواقعة فى تلك المقاصد ...

الثالثة : القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ...

الرابعة : القوة على تخيل المعانى بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .

الخامسة : القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإيقاع تلك النسب بينها .

السادسة : القوة على التهدى إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعانى .

السابعة : القوه على التخيل فى تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها .

الثامنة : القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه .

التاسعة : القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض .

العاشرة : القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام)(١) .

ولا جدال فى أن مثل ذلك التقسيم يقوم على افتراض مؤداه أن العملية الإبداعية تتم على درجات متفاوتة ومراحل متباينة ، تخضع فى كل منها لقوة نفسية أو ملكة متمايزة عن غيرها . وهذا ما يصعب قبوله . لأننا أميل إلى أن نفهم فاعلية العملية الإبداعية باعتبارها وحدة متكاملة ، لا تتجزأ إلى عناصر أو مراحل متباينة أو متعاقبة . بمعنى أن الشاعر لا يبنى قصيدته على مراحل ، فيتصور فى المرحلة الأولى — كما يقول حازم — كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل ، ثم يبدأ مرحلة ثانية يتخيل فيها المعانى الجزئية المندرجة تحت هذه الكليات بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها ، ثم يعود — فى مرحلة ثالثة — إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعانى ثم الألفاظ .. وهكذا حتى يصل إلى آخر المراحل ، وتستوى القصيدة بين يديه ، بعد أن اعتمد فى كل مرحلة على قوة فكرية بعينها . إن الخيال الشعرى يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة ، أو انفعال واحد مسيطر ، فى مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة منفصلة . وكما يقول هيوم Hume فإن العقل القوى الخيال (يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة أو اللوحة ويوحد ما بينها فى وقت واحد . وبينما يعمل فى فى فكرة واحدة ، يعمل — فى نفس الوقت — فى باقى الأفكار ، ويعدلها تبعاً لعلاقتها بهذه الفكرة ، دون أن ينسى إطلاقا علاقات هذه الأفكار بعضها بالبعض . وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التى تسرى فى

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٩٩ — ٢٠١

جميع أجزاء جسده على الفور ، فتتبدى أفعالها الحرة ، فى شكل النواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متضادة)[1] .

ولكن علينا ألا نسرف فى الاختلاف مع حازم ، لأن الرجل كان يتفهم العملية الشعرية فى ضوء علم النفس القديم ، الذى يسلم كل التسليم بنظرية الملكات أو القوى النفسية المتعددة . وهى نظرية انتهت بابن سينا(٢) — ومعه حازم — إلى تصور الحياة النفسية على أنها مقسمة إلى أقسام مختلفة متمايزة ومتعاندة ، بدلا من تصورها على أنها وحدة وحدة متكاملة لا تتجزأ أو تنقسم ، سواء أكان ذلك فى نشاطها الإبداعى أو فى صدورها عن الإنسان ككل .

ويبقى لحازم — رغم كل ما يمكن أن نختلف معه فيه — أنه استطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين العرب ، ويصل إلى مالم يصلوا إليه . لقد حاول أن يصل ما بين التفكير النقدى والتفكير الفلسفى ويربط بينهما ربطا خصبا ، مكنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه أو معاصريه ، الذين لم يفيدوا مثله من الثقافة الفلسفية . ومن ثم ظلت أدواتهم النقدية أعجز من أن تمكنهم من الحديث عن التخييل الشعرى بنفس المستوى الذى نجده عند حازم ، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه . وللأسف فإن أحداً لم يفد من تجربة حازم ، لأن الرجل جاء متأخراً — فى القرن السابع — بعد أن تحول تراث النقد والتحليل البلاغى إلى تفريعات جافة وقواعد منطقية باردة عند السكاكى ومدرسته من شراح التلخيص .

* * *

---

(١) T.E. Hulme, Speculations, pp. 139—140

(٢) راجع التفاصيل عند محمد عثمان نجاتى : الادراك الحسى عند ابن سينا ٣٩ — ٤٢.

ركز الفلاسفة على «التخييل» أكثر مما ركزوا على «التخيل»، وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخيلية تتم فى رعاية العقل، أى أنه تخييل عقلى كما أسلفنا. وكأن الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، ويدع له وحده مسئولية التصرف فيها. وعن طريق ممارسة العقل لدوره فى ضبط قوة التخيل عند الشاعر وتوجيهها فإنه يمكن للشعر أن يؤثر فى القوة المتخيلة للمتلقى، وتلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقى، فتبعثها على التحريك نوعا ما، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها. ومن ثم ينتهى الأمر بالمتلقى إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تتجلى فى فعل أو انفعال، قادته إليه مخيلته التى تأثرت بالتخييل الشعرى واستجابت له.

ويرتبط التخييل الشعرى — على هذا النحو — بالانفعالات التى تمتور نفس المتلقى فتؤدى بها إلى قبض أو بسط. ومن هنا كان ابن سينا يرى أن (التخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط)[1]. ويعنى ربط الشعر بالتخييل أن الشعر يتركب من كلام مخيل (تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى)[2]. أى أن الاستجابة التى يحدثها الشعر فى المتلقى إنما هى استجابة تتم على مستوى «اللاوعى» الخالص، دون أن يتدخل العقل فيها. ومن هنا نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخييل الشعرى بأنه «انفعال نفسانى»، من غير روية وفكر واختيار.

---

(١) ابن سينا: المجموع؛ القسم الخاص بالشعر/١٥

(٢) ابن سينا: فن الشعر/١٦١

وتتحدد معالم هذه الاستجابة التي يحدثها التخييل في المتلقي في ضوء حقيقة مؤكدة في علم النفس الارسطي، مؤداها أن الإنسان كثيرا ما يتبع أفعاله وتخيلاته أكثر مما تتبع عقله أو علمه، فيكون سلوكه بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ويترتب على هذه الحقيقة نتيجة هامة، تتمثل في أن التخييل الشعري يستخدم في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل من الأفعال، باستفزازه اليه أو استدراجه نحوه (وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لاروية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روّى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر)[1] .

وليس التخييل الشعري - بهذا الفهم - سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته. وليس بين هذه الفكرة والنظر إلى الشعر، باعتباره نوعا من أنواع الأقيسة المخادعة، أدنى فارق. وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس نفسي خالص فيصبح إيهاما، أو يقوم على أساس منطقي خالص فيصبح مخادعة أو مغالطة. ذلك لأن كلا الأساسين ينطلقان من جذر واحد، وينتهيان إلى نتيجة واحدة.

من هنا كان يقال إن استدراج السامعين إلى أمر من الأمور إنما يتم عن طريق الأقاويل الانفعالية (التي توقع في نفوسهم محبة له، أو ميلا اليه، أو طمعا فيه، أو غضبا وسخطا على خصمه)[2] مثلما يقال إن المخيلات مقدمات تقال لتخيّل

---

(1) الفارابي : إحصاء العلوم /٦٨ — ٦٩

(2) ابن سينا : المجموع ؛ القسم الخاص بالخطابة /٢٢

شيئا على أنه شيء آخر ، حتى يتبعها قبض أو بسط للنفس [1] . ويصبح الشعر — فى النهاية — من قبيل الأقيسة المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة (تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه ، مع العلم بكونها كاذبة ؛ كمن يقول : لا تأكل هذا العسل فإنه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب ، فيتقزز عنه . وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحس به شيء فى العين مع العلم بكذب القول)[2] .

وتتحدد القيمة المعرفية للشعر فى ضوء هذا الفهم للتخييل الشعرى . إن الشعر لا يقدم نوعا متميزا أو قيما من المعرفة ، بل لعله من الأوفق أن يقال إنه لا يقدم معرفة على الإطلاق ، الشعر تخييل فحسب ، وكونه كذلك يعنى أنه لا يهدف الى إيقاع تصديق أو توصيل إعتقاد ، وإذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع ، فإن التخييل لا يعتمد إلا على ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال . ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة ، فليس ذلك هاما ، ولا هو مؤثر فى ماهيته ، انما الهام هو ما يحدثه التخييل من إثارة فى نفس المتلقى ، وما يتبع ذلك أو يصاحبه من انفعال بنفس القول المخيّل . وإذن فيمكن أن نذهب الى أن غاية التخييل الشعرى لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة أو ثابتة .

لا يهدف التخييل إلا إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء المقررة سلفا ، وهو يعتمد — ضمن ما يعتمد — على مقدمات مشكوك فى صوابها أو صحتها . قد لا يأبه الفلاسفة بصواب المقدمات الشعرية أو كذبها ، ولكن علينا ألا ننسى

---

(١) ابن سينا ؛ النجاة / ١٠٠
(٢) ابن سينا ؛ عيون الحكمة /١٣

أنهم لم يتوقفوا عن النظر اليها باعتبارها أدنى أنواع المقدمات فى المنطق . ويقال إن أرسطو تأمل مراتب إقناعات النفس ورتّبها، وجعل لها قانونا صناعيا، ليتوصل بها إلى حقائق الأشياء . ونظر أرسطو — فيما يقال — فإذا أنواع القياسات — التى يلتمس بها تصحيح رأى ويتوصل بها إلى حقيقة أمر من الأمور — خمسة . والشعر أدنى هذه الأنواع وأهونها ، لأنه يتركب من أقوال تخيِّل فى الشىء أنه على صورة وليس هو عليها بالحقيقة [1] .

قد يقصد بالتخييل الشعرى خيرا ؛ فيستخدم فى الحث على الفضائل، كما يستخدم فى تعليم العامة وجمهور الامم والمدن [2] ، ولكنه قد يستخدم فى الباطل ، خاصة أن طبيعة مادته وصلتها بالانفعالات والغرائز لا تمنع من ذلك، بل تؤدى اليه . وكثيرا ما يستجيب الإنسان لتخييل شعرى فاسد فيبادر إلى العمل بمقتضاه ، فتجىء أفعاله رديئة قبيحة [3].

ولا مفر من أن تسمع الأصداء الأفلاطونية تتردد على ألسنة فلاسفة يركزون على الجوانب الأخلاقية تركيزا لافتا. ومنذ أواخر القرن الثالث يشير أبوزكريا الرازى إلى ضرر قصص العشاق ورواية الرقيق الغزل من الشعر على نفس الإنسان، وما يترتب على ذلك من شرور ، تتمثل فى إطلاق سراح القوى الحيوانية والشهوانية [4] . وفى القرن الرابع يطالب مسكويه بالحجر على (النظر فى الأشعار السخيفة وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من

---

(١) مسكويه : كتاب السعادة /٦٣ — ٦٤
(٢) الفارابى : كتاب تحصيل السعادة/ ٣٨ وانظر الموسيقى الكبير / ١١٨٤
(٣) مسكويه : كتاب السعادة / ٦٤
(٤) الرازى : رسائل فلسفية / ٣٥ — ٣٦

الظرف ورقة الطبع . فإن هذا الباب مفسد للأحداث جدا) (١). ويذهب الغزالى – فى النصف الثانى من القرن الخامس – إلى القول بأن غرض الشاعر إنما هو (الإيقاع فى النفس وتحريك القوة الشهوانية والغضبية بأن يشبّه الأشياء بعضها ببعض ... حتى أن الإنسان يشبّه له الشيء الحسن بالقبيح فينافره)(٢) . وهكذا ، حتى ينتهى الأمر إلى ابن باجة الأندلسى – أوائل القرن السادس – فيبلور الهجوم الأخلاقى على التخييل الشعرى فى قوله (وأما مايقصد به الشاعر فلامدخل له فى العمل الفاضل ، وإنما هو شوقى أو يجرى مجرى الشوقى)(٣) .

ومعنى هـذه النصوص أن التخييل الشعرى – شأنه شأن التخيل الإنسانى بوجه عام – نتاج لمستويات دنيا من نفس قائله ، واستغلال لمستويات دنيا فى نفس من يتلقاه . وليس ثمة احترام – بعد ذلك كله – لقيمة النشاط الوجدانى داخل النفس الإنسانية ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن يوصله الشعر إلى المتلقى من معارف إنسانية عميقة .

لا تمنح هذه النظرة - بالتأكيد - الشعر منزلة رفيعة . إن التعارض القائم بين العقل والتخيل ينمو ويصبح تعارضا بين الشعر والفلسفة . ومن العسير أن تجد فيلسوفا عربيا ينظر إلى الشعر على أنه يخلق نوعا من المعرفة خاصا به ، يستطيع أن ينافس المعرفة التى تستخلص من براهين الفلاسفة . وما يمكن أن يقوله الناقد المعاصر من أن الشعر يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا ، فى شكل موحد له مغزاه وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقى على السواء ، وأنه بذلك يمنحنا

---

(١) مسكويه : تهذيب الأخلاق / ٤٨ – ٤٩

(٢) الغزالى : فرائد اللآلى : مع معراج السعادة / ٩١

(٣) ابن باجة : تدبير المتوحد / ٤٣

نوعا خاصا من المعرفة ، له طبيعته المتميزة، وأهميته الكبرى في الحياة الانسانية ، أقول إن مثل هذا القول لن يصبح - فى نظر الفلاسفة الذين تتعامل معهم بل فى نظر النقاد والبلاغيين - إلا ضربا من العبث والهذيان . إن المعرفة الحقة هى غاية الفلسفة وليست غاية الشعر ، ووسيلتها الأقاويل البرهانية التى هى أشد أقسام المنطق شرفا وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية(١).

صحيح أن ابن سينا - بوجه خاص - يتعامل مع الشعر فى حدود أرسطية واضحة ومحددة. وصحيح أيضا أنه يتقبل فكرة أرسطو عن الاحتمال والضرورة ويتفهمها تفهما جيدا ، ويمضى معها حتى يصل الى أن الشعر أسمى مقاما من التاريخ ؛ لأن التاريخ يروى الجزئى بينما الشعر يحاكى الكلى والعام ، ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة)(٢). إن الشاعر - فيما يرى أرسطو - يعمل وفقا لقانون الإحتمال والضرورة لا وفقا للحظ العابر أو الخواطر الطارئة . بمعنى أن الشاعر لا يحاكى المتغير أو العرضى أو الخاص ، بقدر ما يحاكى العام والمحتمل والممكن بالضرورة ، وبالجملة يحاكى كل ما يتوافق مع طبائع الإنسان وقوانين العالم الأساسية . ومن ثم فإن الشاعر يصبح فى وضع معرفى أفضل من وضع المؤرخ ، ذلك لأن اقتصار الثانى على ماقد حدث بالفعل يباعد بينه وبين قوانين العالم الأساسية التى يكشف عنها الأول ، فى ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة . وبالتالى يصبح الشاعر أقرب إلى الفيلسوف ، وأسمى مقاما من المؤرخ . وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الأرسطية على هذا النحو ، ولكنه — وهذا هو المهم — أدرك أن الشعر (أكثر مشابهة

---

(١) الفارابى : احصاء العلوم / ٧٢

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٤

الفلسفة لأنه أشد تناولا للوجود وأحكم بالحكم الكلى .)[1] وهذا قول يعطى الشعر قيمة واضحة . بل إننا يمكن أن نبنى — عن طريق ذلك القول — تصورا طيبا عن الجانب المعرفى من الخيال الأدبى ، ونفترض — مع شراح أرسطو المحدثين — أن الكذبة التاريخية قد تكون حقيقة مثالية ، وأن « المحتمل غير الممكن» قد يعكس حقيقة أعمق من «الممكن غير المحتمل» . وعند هذا المستوى يغدو الخيال الشعرى وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة ، ويصبح الشعر شكلا من أشكال المعرفة ، لا يمكن التعبير عنها أو نقلها بأية وسيلة أخرى[2] .

ولكن علينا — قبل أن نمضى فى إسقاط تصورات معاصرة على نصوص قديمة — أن نتذكر أن علم النفس الأرسطى لم يمنح الخيال - فى حقيقة الأمر — منزلة رفيعة ، بل وضعه مع القوى الحيوانية على صعيد واحد . أما بالنسبة لابن سينا فلا أظنه قد آمن بامكانية التشابه بين الشعر والفلسفة إلا من حيث الظاهر فحسب . صحيح أن الشعر يصل إلى حكم كلى ، ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم الكلى الذى يؤديه الشعر والحكم الكلى الذى تؤديه الفلسفة . الحكم الكلى فى الفلسفة يفترض فيه أن يكون تجريدا خالصا ، لا يشوبه الحس أو يعلق به ، ولا يرتبط بعاطفة أو انفعال . أما فى الشعر فإن مثل ذلك الحكم لا ينفصل عن الإحساس والتخيل والانفعال ، بل إنه لا يظهر إلا بفضل هذه الأشياء ، ولا يتجسد إلا من خلالها . ومعنى ذلك أن الحكم الكلى فى الشعر يظل محصورا فى نطاق الجزئى والحسى ولا يفارقهما بأى حال من الأحوال . بل إنه — فى حقيقة الأمر —

---

(١) ابن سينا : فن الشعر/١٨٣

(٢) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى /٦٨ — ٧١

لا يستحق هذه الصفة — صفة الكلية — إلا مجازا طالما انه لا يفارق صفتي الحسية والجزئية ، مما يجعله — دوما — أدنى قيمة من الحكم الفلسفي الذى يتسم بالتجريد والشمول . ويظل الشعر — شأنه فى ذلك شأن الخطابة — أقرب ما يكون إلى المنافع الجزئية الهينة التى تترفع عنها الفلسفة فى أعلى مستوياتها (ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية. فإنها إنما يستعان بها فى الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم)(١) .

قد ينفع التخيل الشعرى لو سيطر عليه العقل فى منافع هينة ، فيردع النفس الحيوانية والشهوانية ، ويساعد على تهذيب الأخلاق ، أو يشارك فى نصرة مذهب أو عقيدة ، ولكنه بذاته قاصر عن الوصول إلى شىء ذى بال أو قيمة ، بل إنه — لو ترك وشأنه — قابل للانحراف ، ومن هنا تأتى أهمية العقل بالنسبة للشاعر ، بل تأتى أهمية صناعة المنطق أيضاً . فإذا كان العقل يضبط ملكة التخيل ويكبح جماح القوى الخفية الحبيسة فى أغوار النفس المظلمة ، فإن صناعة المنطق (تعطى بالجملة القوانين التى شأنها أن تقوّم العقل وتسدد الإنسان نحو طريق الصواب ونحو الحق) (٢) ومن هنا كان الفارابى متوافقا مع نفسه ومع ذلك التصور العام عندما طالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق وكل أنواع القياس حتى يصلوا إلى أقصى درجات الاتقان والبعد عن الزلل فى صناعتهم (٣) . ومن هنا — أيضاً — كان الفارابى يتحدث عن الشعراء الذين يقولون الشعر معتمدين على الموهبة فحسب على أنهم (غير مساجسين بالحقيقة ، لما عدموا من كمال الروية والتثبت فى الصناعة)(٤).

---

(١) ابن سينا : عيون الحكمة /١٤

(٢) الفارابى : إحصاء العلوم /٥٣

(٣) المرجع السابق /٧٤

(٤) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ؛ أرسطوطاليس : فن الشعر / ١٥٥

ويضعهم فى مرتبة أقل من مرتبة أولئك العارفين بصناعة الشعر حق المعرفة (حتى لايند عنهم خاصة من خواصها ، ولا قانونا من قوانينها فى أى نوع شرعوا فيه. وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين) (١) . وترجع كلمة « المسلجس » التى يستخدمها الفارابى إلى أصل يونانى يشير إلى القياس فى المنطق ، مما يشى بتداخل الصلة بين الفنين ، وإلى تحول الشعر إلى قياس من أقيسة المنطق .

* * *

— ٦ —

أشرنا إلى أن المصطلحات المتعلقة بالتخيل انتقلت من دائرة البحث الفلسفى إلى دائرة البحث البلاغى والنقدى ، بعد أن قـدم الفارابى مفهوم التخييل الشعرى للفلاسفة والبلغاء على السواء . وإذا كان مصطلح «التخييل» — قد نال قدرا لابأس به من سوء الظن ، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدنيا ، ومدى تأثره بها وتأثيره فيها ، ومن حيث صلته بالمعارف الراقية وعجزه عن الوصول إليها ، لانحصاره فى نطاق الحسى والجزئى - أقول إذا كان المصطلح قد نال هذا القدر من سوء الظن فى المجال الفلسفى فإنه من الطبيعى أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبى للمصطلح فى مجالات البحث النقدى والبلاغى ، ومن ثم يصبح المصطلح قرينا لعمليات المخادعة والايهام ، ومرادفا للأقاويل الكاذبة والباطلة . ويصبح — بذلك كله — موضوعا للريبة والاتهام .

وفى ضوء هـــذه النتيجة العامة نستطيع أن نفهم لمـاذا توقف أبو هلال العسكرى — فى القرن الرابع — عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق فى صورة ، الباطل، والباطل فى صورة الحق) وشرحه له بقوله (وإنما الشأن فى تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح

---

(١) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء / ١٥٦

بضرب من الاحتيال والتخييل) (١) . وقريب من ذلك ما قاله أبو سليمان المنطقى — أستاذ أبي حيان التوحيدى — من أن (حكم الكتاب وأصحاب الخطابة مخايل تصدق قليلا وتكذب كثيرا ، فليس لها رسوخ فى القلب ، ولا ثبات فى العقل)(٢) .

ويتحدث ابن رشيق — فى القرن الخامس — عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للإنسان مالم يكن للطافته وحيلة صاحبه .)(٣) ويصف الشريف الرضى طيف الخيال الذى يذكره الشعراء كثيرا على أساس أنه (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة ؛ فمع اليقظة لايحصل فى اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخيل الفاسد .)(٤) ويشرح التبريزى قول أبى العلاء :

وقلت الشمس فى البيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا

بقوله (وحالك فى الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أى تكلفت الظن وتعرضت له ، ومثلت الخيال فى ذهنك ، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الأخيلة ، وأطعت الوهم الكاذب . وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة ، لأنها ترى تشاكلا بين شيئين فى بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو .)(٥) .

ويشرح البطليوسى — فى القرن السادس — بيت أبى العلاء :

---

(١) أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ١ / ٨٨ والصناعتين / ٥٣

(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابسات / ٣٠٠

(٣) ابن رشيق : العمدة ١ /

(٤) الشريف المرتضى : طيف الخيال / ١٢٩

(٥) شروح سقط الزند ١ / ٣١

لعبت بسحرنا والشعر سحر   فتبنا منه توبتنا النصوحا

بقوله (كان الشعراء يستميلون النفوس بتخييلات أشعارهم . كما يستميلها السحرة بتمويهات أسحارهم إلى أن ظهر من معجزات سحرك ماأسقط شعرهم ، كما ظهر من معجزات موسى عليه السلام ماأبطل سحرهم)(١) ويفترض البطليوسي - في موضع آخر - أن الشعر مؤسس على المحال ومبنى على تزوير المقال(٢) ، ذلك لأن الشعر (باطل يجلى فى معرض حق ، وكذب يصور بصورة صدق)(٣) . ومن أجل ذلك الفهم نجـــد شاعرا مثل ابن خفاجة - عاصر البطليوسي - يدافع عن شعره ضد تزمت فقهاء عصره على أساس (أنه يستجاز فى صناعة الشعر ، لا فى صناعة النثر ، أن يقول القائل « إنى فعلت » و « إنى صنعت » من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة ، فإن الشعر مأخذ وطريقة . وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ، ولايعـاب فيـه الكذب)(٤) . ولعل ذلك الفهم للشعر هو مادفع ابن بسام - صاحب الزخيرة - إلى الانصراف عن الشعر وتبرير ذلك بقوله إن الشعر (أكثره خدعة محتال ، وخلعة مختال ؛ جده تمويه وتخييل ، وهزله تدليه وتضليل (٥) .

وفى القرن السابع يشرح ابن أبى الحديد مفهوم الشعر على أساس أنه (كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له — مع ذلك — نوع قبض أو بسط أو إقدام أو إحجام ؛ كما يقال : لاتأكلوا العسل فإنه ثمرة مقيئة ، أو يقال

---

(١) شروح سقط الزند ١ / ٢٧٦

(٢) البلوى : ألف باء ١ / ٦٥

(٣) البطليوسي : الاقتضاب / ١٥

(٤) ديوان ابن خفاجة / ١٠ — ١١

(٥) ابن بسام : الزخيرة ١ / ٧

للحلواء الرطبة المزعقة : لاتأكلها فإنها غائط؛ فالعقل والحس يكذبان هذا الكلام الذى هو فى قوة قياس صورته هكذا : كل غائط فهو غير مأكلة ، ومع علمه بكذبه ينقبض عن الأكل . وأكثر إقدام الناس وإحجامهم بسبب هذه التخيلات والأوهام ، وهى الأقيسة الشعرية .)[1] . وهكذا يمضى الحال بمصطلح التخييل الشعرى حتى يصبح من المألوف أن نسمع أن الشعر لا يوجد إلا كلما امعن الشاعر فى الخروج (إلى الإفراط فى الكذب يستعين بالتخييلات والتمثيلات)(٢) .

ولا تكفى كل هذه النصوص السابقة لبيان الدلالات العامة التى يستخدم بها مصطلح التخييل ، ومن الأفضل أن نتوقف وقفة أكثر تفصيلا عند أمثلة أكثر تحديداً ، يمكن أن نجدها عند عبد القاهر فى القرن الخامس ، والزمخشرى فى القرن السادس ، وحازم القرطاجنى فى القرن السابع . أما عبد القاهر فإنه يقسم المعانى إلى قسمين متباينين : عقلية وتخييلية ، ويقيم الموازنة بينهما على أساس ما فى كليهما من صدق وكذب ، فيصبح « المعنى التخييلى » نقيضا صارما للمعنى الحقيق ، أى أن المعنى التخييلى هو (الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى)(٣) . أى أنه نوع من الدعوى تخادع النفس وتريها ما لا ترى (باحتجاج تمحل ، وقياس تصنع فيه وتعمل)(٤) . ومثال ذلك قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

(فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس

---

(١) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر ، بذيل المثل السائر لابن الأثير ١٩١/٤

(٢) راجع غروبناوم : دراسات فى الأدب العربى / ٣٥

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٤٥

(٤) نفس المرجع والصفحة

أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم . ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ؛ فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الإنسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال)(١) .

هذا النوع من القياس الخادع أو التخييل هو موضوع الشعر والخطابة في نفس الوقت ، ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول (ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتي على ماصيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بينة)(٢) .

وعندما يوازن عبد القاهر بين المعنى التخييلي والمعنى الحقيقي نجده أميل إلى الثاني ؛ ذلك لأن المعاني الحقيقية هي مدار أحاديث النبي (صلعم) وكلام الصحابة ، وآثار السلف ، الذين شأنهم وقصدهم الحق . وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة فمن البديهي أن يكون أفضل من المعنى التخييلي وأقيم منه(٣) . ومهما قال القائلون في محاسن التخييل في الشعر ، وقللوا ـ في مقابل ذلك ـ من شأن التحقيق ، وذهبوا إلى أن المعاني المعرقة في الصدق في حكم المحصور الذي لايزيد ولا ينمي ، فإن العقل ـ في النهاية ـ ناصر المعنى الحقيقي ومفضله على ما سواه (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٤٥ — ٢٤٦
(٢) نفس المرجع / ٢٤٨
(٣) نفس المرجع / ٢٤٢

شاهده ، فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه ... هذا ، ومن سلم أن المعانى المعرقة فى فى الصدق المستخرجة من معدن الحق فى حكم الجامد الذى لاينمى والمحصور الذى لا يزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبى فراس:

وكنا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقليا عريقا فى نسبه ، معترفا بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبى فراس التى هو أبو عذرها والسابق إلى آثارها)[1] .

وهكذا يصبح التخييل الذى هو قوام الشعر وجوهره قياسا خادعا يقوم على مقدمات كاذبة توهم المتلقى بمعان خادعة تضلله . وليست هذه النظرة ـ فى الحقيقة ـ إلا نتيجة طبيعية لما انتهى إليه الفلاسفة من تحديد لعملية التخييل الشعرى . ولقد زاد من تضخيم سوء ظن عبد القاهر بفاعلية التخييل الشعرى أن الرجل كان شافعى المذهب أشعرى العقيدة ، وهما صفتان تميلان بصاحبهما إلى اتخاذ موقف أخلاقى صارم من الموازنة بين التخييل والتصديق ، خاصة عندما يكون التصديق هو موضوع أحاديث الرسول وجلة الصحابة والتابعين . ولقد أدى ذلك بعبد القاهر إلى الوقوع فى الارتباك والتناقض فى معالجته التفصيلية للتخييل .

إن التخييل عند الفارابى وابن سينا من بعده يستخدم ـ ضمن ما يستخدم ـ باعتباره اسم جنس تندرج تحته أنواع التشبيه والإستعارة ، على أساس أنها صور ومعان تخييلية تقوم على الإيهام ، فإذا كان عبد القاهر يرى أن التخييل خداع للعقل ومحض تزويق للباطل ، فهل تعد الاستعارة كذلك وهى كثيرة الورود فى القرآن ؟ هنا يضطرب عبد القاهر فيقول (وجملة الحديث الذى أريده

---

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٥١

بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى . فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقليا صحيحاً ، ويدعى دعوى لها سِنْخ فى العقل)(١) ، إلا أن عبد القاهر سرعان ما يتناسى هذا الفارق المصطنع ، ومن ثم يدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل ، ويعالجهما ـ فى ضوء فكرته عن الإدعاء والمبالغة ـ على أنهما معان وصور تخييلية ، تماما مثلما يفعل شراح أرسطو من الفلاسفة ، وهكذا يقول ـ عندما يتحدث عن أنواع التخييل ـ (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت فى مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضن به وأشد محاماة عليه ، وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه ، فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر)(٢) ، أى أن الاستعارة تصبح فى حكم المعانى التخييلية بعد أن كانت قد خرجت منها فى أول الكلام (٣) ، ولم يوقع عبد القاهر فى ذلك الاضطراب والتناقض إلا الحاحه على ربط التخييل بالكذب وجعله نقيضا للحقيقة والصدق .

أما الزمخشرى المعتزلى فقد كان أكثر تحررا من عبد القاهر الأشعرى وأكثر منه ذكاء فى معالجة مفهوم التخييل . لقد استبعد كل دلالات المخادعة التى تعتور المصطلح ، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق الكذب

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٠٣

(٢) المرجع السابق / ٢٩٥

(٣) المرجع السابق / ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ وبالنسبة للتشبيه / ٢٦٢ ، ٢٦٤

كما فعل عبد القاهر ، وإنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعانى المجردة ، وطريقة من طرائق تجسيم المعنوى وتصويره للحس فحسب . وعندما فهم الزمخشرى مصطلح التخييل فى هذه الحدود الفنية الخالصة ، التى لا تسبب أى قدر من الحساسية الدينية ، تمكن من معالجة أسلوب القرآن ، ودراسة « تخييلاته » ، دون أن يشعر بشىء من الارتباك أو الحرج الذى شعر به عبد القاهر . ومن هنا حدثنا الزمخشرى عن « التشبيه التخييلى » وعن « الاستعارة التخييلية » فى القرآن ، دون أدنى توتر أو اضطراب .

ومع ذلك فإن الزمخشرى لم ينج من اللوم والهجوم ، للسمعة السيئة التى اكتسبتها كلمة التخييل . وينهال ابن المنير السنىّ على الزمخشرى لوم وتقريعا ، لاستخدامه كلمة لا تليق بوصف جلال القرآن . فإذا فسر الزمخشرى — مثلا — قوله تعالى « وسع كرسيه السموات والأرض » بأنه تخييل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله ... إن ذلك تخييل للعظمة سوء أدب فى الإطلاق وبعد فى الإضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل فى الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق . فإن يكن معنى ما قاله صحيحا فقد أخطأ فى التعبير عنه بعبارة موهمة لا مدخل لها فى الأدب الشرعى) (1) . ويقول ابن المنير فى موضع آخر (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع . وقد كثر انكارنا عليه لهذه اللفظة)(2) وفى موضع ثالث نسمع (إنا مخاطبون باجتناب الألفاظ الموهمة فى حق جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة . وأى ايهام أشد من إيهام لفظ التخييل)(3) ويمضى ابن المنير على هذه الوتيرة متعقبا الزمخشرى كلما استخدم لفظة « التخييل » مما يشى بسوء الظن الذى كان يعتور الكلمة فى استعمالاتها الأدبية .

---

(1) أحمد بن المنير : الانتصاف ؛ بهامش الكشاف للزمخشرى ٢٩٢/١

(2) المرجع السابق ٥٨٦/١

(3) المرجع السابق ١٦٣/٣ وانظر ٤٠/٢

ولقد واجه حازم القرطاجنى كل الظلال السيئة التى تعتور التخييل الشعرى، وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، وينفى عنه ما يتهم به، ويرد على سوء فهم المتكلمين للشعر، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب، وافترضوا أن القول المخيل هو القول الكاذب بالضرورة. وبسبب ذلك كله تجاهل حازم كل ما أبداه الفلاسفة من تقليل لشأن الشعر، وألح على أن المقصود بالأقاويل الشعرية إنما هو (استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر)[1]. أما عن سوء فهم المتكلمين للشعر فيقول حازم (وإنما غلط فى هذا — فظن أن الأقاويل الشعرية لاتكون إلا كاذبة — قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرّج على ما يقوله فى الشىء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشىء من أهله، وإنما يقبل رأى المرء فيما يعرفه. وليس هذا جرحة للمتكلمين ولا قدحا فى صناعتهم، فإن تكليفهم بأن يعلموا من طريقتهم ما ليس منها شطط)[2].

لقد شعر حازم أن عليه أن يواجه صفة الكذب التى تلصق عادة بالشعر، خاصة وأن نفى هذه الصفة عن الشعر يزيل كل ما يعلق بمفهوم التخييل نفسه من سوء ظن أو ريبة. ولقد حسم حازم الموقف — من وجهة نظره على الأقل — عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملة، وركز على أهمية التخييل ووظيفته فحسب، وأظهر أن الجدل الطويل الذى دار حول صدق الشعر أو كذبه إنما هو تباعد عن موضوع الشعر نفسه، وخروج على طبيعة البحث النقدى، بمعنى أن الناقد — فيما يرى حازم — لاينبغى عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيدة

---

(1) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء /٣٣٧

(2) المرجع السابق /٨٦—٨٧.

صادقة أو كاذبة ، وانما عليه أن يتساءل — أولا — عن موقعها من المتلقى ، وتأثيرها فى انفعالاته ، وقدرتها على توجيه سلوكه ، طالما أن الغرض النهائى من الشعر هو التأثير الموجه للسلوك . ولقد أفاد حازم — فى وضعه للقضية على هذا النحو — من اجتهادات الفارابى ومن ابن سينا بوجه خاص :

لقد انتهى الفارابى وابن سينا إلى التمييز بين التخييل والتصديق على أساس أن التصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الشىء الموجود ، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه ، أما التخييل فانه لا يقصد منه الا التأثير النفسى للقول ذاته ، دون النظر الى مطابقة ذلك القول لشىء خارج عنه . ويطور حازم هذه الفكرة ، فيرى أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخييل الأشياء التى يعبر عنها بالأقاويل ، وبإقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة)(١) . واذا كان الأمر كذلك فان مسألة التعارض بين التخييل والتصديق تصبح غير ذات موضوع فى دراسة الشعر ، لأن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب . وإذا كان الشاعر يخيل الأشياء على ما هى عليه ، أو على غير ما هى عليه ، فإن القول الشعرى لا يقع — بالضرورة — فى طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب ، انما يقع تارة صادقا ، وتارة كاذبا ، ولا معول فى جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه ، لأن ما تقوم به صناعـــة الشعر — وهو التخييل — غير مناقض لواحد من هذين الطرفين (فلذلك كان الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل) (٢)

---

(١) المرجع السابق /٦٢

(٢) حازم : منهاج البلغاء /٦٣

ومعنى ذلك أن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره فحسب. وإذا كان الأمر كذلك فيمكن أن تكون المقدمات الشعرية يقينية أو مشهورة أو مظنونة، فليس نوعها فى حد ذاته بهام، انما المهم هو قدرتها على التأثير بعد أن تصبح موضوعا للتخييل. وإذا كان الشعر يتميز عن البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل، فانه يختص بقبوله للمقدمات المموهة الكاذبة (فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضا من التخييل. فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة فى المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة اليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة؛ فيقال: كلام شعرى، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيِّل فيها أو بها، لا من حيث هى كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع فى ما اختصت به، وكان له أن يخيِّل فى جميع ذلك، فالتخييل هو المعتبر فى صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة)(١).

ولكن يبقى السؤال الأساسى حول قيمة الصدق والكذب فى ذاته. واضح أن الشعر يتوسل بالأقاويل الصادقة كما يتوسل بالأقاويل الكاذبة، ولكن أيهما أكثر قيمة؟ لقد حاول حازم أن يستبعد هذا السؤال من البحث النقدى، ولكنه وجد نفسه مضطرا إلى الإجابة عنه، لأن التخييل وإن كان يهدف إلى التأثير، فان ذلك التأثير لن ينفصل عن مادة تؤدى إليه، وموضوع يساهم فى تحقيقه. ولا مفر من البحث فى قيمة مادة التخييل وموضوعها، من حيث كونها صادقة أو كاذبة. وهنا يجد حازم نفسه أميل إلى التصديق. ويقول ما مؤداه إنه لا يريد أكثر من إثبات وقوع الأقاويل الصادقة فى الشعر، ليدفع الشبهة الداخلة فى ذلك على من ظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد (لأن الإعتبار

---

(١) حازم: منهاج البلغاء / ٧١

فى الشعر انما هو التخييل فى أى مادة اتفق، لا يشترط فى ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض)(١) . ولكن الذى لا شك فيهأن المعانى الصادقة هى أفضل ما يستعمل فى الشعر لأنها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكا أشد من تحريك الأقاويل البادية الكذب (وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون فى الكذب بعض خفاء، أو حيث يحمل النفس شدة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاضرُ عليه. ومع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال وما يعضده، مما داخل الكلام وخارجه. فتحريك الصادقة عام فيها قوى، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف، وما عم التحريك فيه وقوى كان أخلق بأن يجعل عمدة فى الاستعمال حيث يتأتى) (٢).

وقد يضطر الشاعر إلى استعمال الأقاويل الكاذبة وما لا يوقع الصدق حين يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن، أو حين يريد المبالغة فى وصف شىء ناقص فيزيد النفوس إقبالا عليه. وقد يرى الشاعر أن بعض (الأحوال المقدرة التى يتخيلها أهزُّ من الأحوال التى وقعت له، فيبنى قوله على الحال المخيلة الممكنة دون الواقعة، ليكون الكلام بذلك أشد موقعا من النفس وعلوقا بالقلب) (٣) . قد يضطر الشاعر الى كل ذلك أو غيره حسب ظروفه الواقعة ومقتضيات الأحوال الخارجية، ولكن تظل أفضل المواد المعنوية فى الشعرهى ما كان صادقا ومشتهراً فى نفس الوقت .

---

(١) حازم، منهاج البلغاء / ٨١
(٢) نفس المرجع / ٨٢
(٣) نفس المرجع والصفحة

والنتيجة الهامة التى تترتب على ذلك (أن قول من قال ، إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب ... لأن ... المقدمات الصادقة أولى ما يستعمل فى الشعر حيث يمكن ذلك ويكون الوضع والغرض لائقا به. وما مثله فى قصر الشعر على الكذب — مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض — إلا مثل من منع من ذى علة ما هو أشد له موافقة بالنسبة الى شكاته ، واقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكن من هذا وذلك . فإن كان هؤلاء الذين رأيهم هذا نفسوا على الشعراء وقوع الصدق فى كلامهم ، فلا خلق أشد نفاسة من هؤلاء ، وان كان جرى عليهم سهو وغلط فى ذلك ، فما أجدر هذه الفطر البشرية والفكر الإنسانية بذلك)(١).

ومؤدى ذلك كله أن حازما وإن سلم بأن الشعر لا تعتبر فيه المادة من حيث ما هى عليه فى ذاتها بل من حيث ما يقع فيها من تخييل ، فإنه يعود - مضطرا - الى تأمل قيمة المادة فى ذاتها ، ويجعل للمعانى الصادقة المرتبة الأولى ، وما ذلك إلا لأن هذه المعانى أقوى أثرا فى عملية التخييل ذاتها ، إذ أنها لا تثير فى الفكر معارضة تضعف أثر التخييل، على نحو ما تفعل المعانى الكاذبة أو الأقاويل الظاهرة البطلان ، ومن هنا يرى حازم أن أفضل الشعر هو ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته وصدقه، وخفى كذبه — إن وجد — وأردأ الشعر هو ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب (وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد فى الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب ؛ وقبح المحاكاة يغطى على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة(٢)،

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٨٣

(٢) المرجع السابق / ٧٢

وعلينا ألا نخدع كثيراً بما يقوله حازم عن الصدق ، أو أن نعطيه أكثر مما يستحق ونفرط في تقديره دون أن ننظر بعين الاعتبار إلى العوامل التي أدت إلى مثل هذه الأقوال . إن معالجة حازم للمشكلة ليست إلا معالجة جزئية ضيقة ، انحصرت في القشرة الخارجية لمشكلة الصدق والكذب ، دون أن تنفذ من هذه القشرة إلى الجوهر الحقيقي ، وتواجه التهوين الأخلاقي والمعرفي من شأن التخييل الشعري . وإلحاح حازم على إمكانية استخدام الأقاويل الصادقة في الشعر ، وفائدتها للتخييل الشعري ، إنما هو من قبيل ردود الأفعال العارضة لهجات الفقهاء والمتكلمين ، الذين أسرفوا في التحقير من شأن الشعر ، خاصة في معرض المقارنة بينه وبين القرآن ، أو في معرض تنزيه النبي ﷺ عن قول الشعر[1] . وإذا استبعدنا ما في ردود الأفعال التي تواجهها عند حازم من حماسة أو انفعال ، انتهى به إلى الهجوم العنيف على المتكلمين[2] ، وجدنا حازماً يفهم التخييل الشعري على نحو ما فهمه الفارابي وابن سينا ، ويسلم — ضمنا — بكل الاسس المعرفية والأخلاقية التي هونت من قيمة التخيل الإنساني ، والتي تركت آثاراً ضارة على مفهوم التخييل الشعري نفسه . من هنا تقبل حازم فكرة اقتران التخييل الشعري بالإيهام القائم على مغالطة المتلقي واستدراجه إلى أمر من الأمور ، ولم يخالجه شك في أن الشعر

---

(١) راجع تفاصيل ذلك الهجوم عند : ابن فارس : الصاحبي/٢٢٩ — ٢٣٠ والزمخشري : الكشاف ٢/٥٩٣ ، ٥١٤ والشريف الرضي : المجازات النبوية / ٦٩ — ٧٠ ، ٧٣ ، ١٣١ والبيان في مجازات القرآن / ٢٥٩ ورسائل ابن حزم / ٦٥ — ٦٧ والكلاعي : احكام صنعة الكلام /٣٢ — ٣٣ ، ٣٦ — ٣٩ والبطليوسي الإقتضاب /١٥ والبلوي : ألف باء ١/٦٥

(٢) راجع منهاج البلغاء /٨٦ — ٨٨ وقارن بتعليق إحسان عباس : تاريخ النقد /٥٤٨

قياس مؤلف من المخيلات(١) . ولم يجد حازم غضاضة فى القول بأنه (قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر به ، قبل إعمالها الروية فى ما هو عليه . فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله فى إيقاع الدلسة للنفس فى الكلام)(٢). وهذا قول لا يفترق عما أشار إليه الفارابى من مخادعة التخييل للمتلقى واستدراجه إلى أمر من الأمور ، قبل أن يدرك برويته عقبى ما فى ذلك الفعل .

وإذا كان حازم قد فهم التخييل على أنه تأثير فى الانفعالات ، يستدرجها ويوهمها بصواب ما يقوله الشاعر ويخيله ، فمن الطبيعى أن يجد حازم أوجها للشبه بين الشعر والخطابة ؛ على أساس أن الغرض من كلتا الصناعتين واحد (وهو إعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه . فكانت الصناعتان متواخيتين لأجل المقصد والغرض فيهما ، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن فى الأقل من كلامه ، وللخطيب أن يشعر لكن فى الأقل من كلامه)(٣) . وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر الذى يراوح فى معانيه بين القول الخطابى والشعرى أفضل من غيره الذى لا يراوح . ألم يقل الشاعر :

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف ... بمجيء بحق أو يجيء بباطل

ولا بد أن نفترض — بعد ذلك كله — أن حازما كان يسلم بنفس المبدأ الذى ألح عليه الفلاسفة وهو ضرورة خضوع التخييل الشعرى للعقل ، وتناغمه مع

---

(١) راجع حديث حازم عن خصائص القياس الشعرى فى منهاج البلغاء / ٨٥—٨٦

(٢) المرجع السابق / ٧١—٧٢

(٣) المرجع السابق /٣٦١

قواعد المنطق . وهو افتراض يدعمه مايذهب إليه حازم من ضرورة التأكد من صحة المعانى وسلامتها من الاستحالة والتناقض ، وتعرضه لوجوه التدافع العقلى بين المعانى ، ولكمال المعانى ونقصها من حيث القسمة أو الترتيب أو التداخل أو الغموض والإشكال . وينتهى الأمر بحازم إلى محاسبة الشعر بمعايير منطقية خالصة ، من مثل معيار التقابل بين المعانى على أساس من الإضافة أو التضاد ، أو العدم والقنية ، أو السلب والإيجاب(١) . وبذلك يصبح قول شاعر مثل عبد الرحمن القس :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر

من قبيل التناقض المعيب ، لأنه ساوى بين الهجر والقتل ، ثم عاد وجعل القتل أعفى وأيسر . وهذا تناقض واضح من وجهة النظر المنطقية الخالصة .

* * *

— ٧ —

وأخيراً يمكننا أن نحصر فاعلية الخيال الشعرى فى التصور القديم من خلال مبدأين أساسين هما : العقلانية والحسية . أما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة فى العملية الشعرية ، وهى العقل الذى يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصور الفنية ، ويمنعها من الزلل والانحراف . وأما المبدأ الثانى فيرتبط بمادة الفعل ، أى بصور المحسوسات التى اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك المباشر . ولقد ترتب كلا المبدأين على مجموعة من الإعتبارات ، كما أدى كلاهما إلى مجموعة من النتائج .

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٣٧ وقارن بقدامة : نقد الشعر / ١٢٠

وعلى الرغم من أن مفهوم الخيـال الشعرى لا يتضح عند النقاد والبلاغيين بنفس القدر الذى يتضح به عند الفلاسفة ، إلا أن هذين المبدأين كانا بمثابة مسلمة عامة تقبلها كل من شارك فى تشكيل المفاهيم الأساسية فى موروثنا النقدى والبلاغى . ومن هنا كانت عقلانية التخييل عند الفلاسفة ومن لاذ بهم مثل حازم تلتقى مع مفهوم الصنعة الذى شاع فى كتابات البلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث للهجرة . ولا شك فى أن الإلحاح على ربط العملية الشعرية بالعقل وما ترتب على ذلك من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة إنما هو أمر ينسجم مع التصور النقدى العام ؛ أعنى ذلك التصور الذى يرى أن الشعر صناعة قولية لها قواعدها وأصولها الصارمة ، التى تكتسب بالدربة والمران والدرس .

ويشير مفهوم الصنعة — على هذا النحو — إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه[1] . وقد كان القدماء يعبرون عن ذلك بقولهم (الصناعة بالإطلاق ، هى قوة للنفس فاعلة بإمعان مع تفكر وروية فى موضوع من الموضوعات ، نحو غرض من الأغراض)[2] . والشاعر — بهذا المفهوم — صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين ، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص — أو تخييل — فى أذهانهم . بمعنى أن الشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولا ، وفى موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع ، وإنما يكتب — فى المحل الأول — من أجل آخرين ، وفى موضوعات

---

(١) راجع كولنجوود : مبادىء الفن / ٢٣ وانظر عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر/٥٩ وما بعدها وعبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى/٦٢ وما بعدها .

(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابسات/٣١٤

تفرض عليه ، دون أن يكون بينه وبينها — فى أغلب الأحيان — علاقة إنسانية لها خصوصيتها وتفردها . والتخطيط — فى ظل هذا المفهوم — سابق على التنفيذ، والوسائل منفصلة عن الغايات ، والشكل منفصل — بدوره — عن المحتوى أو المضمون(١). ويصبح الشاعر — فى النهاية — صانعا ماهرا ، يتعامل مع مادة منفصلة عنه كل الانفصال ، مثلما يتعامل النجار مع الخشب، أو الصانع مع المعدن(٢). وكما يتعلم الصانع حرفته عن طريق المران والدربة ، كذلك الشاعر يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شـــعره عن طريق الحفظ والرواية ، والمران والممارسه(٣) والرجوع إلى القواعد الصارمة التى لا تزيد عن كونها مأخوذة من تجارب أسلافه من الشعراء القدماء .

وتلعب الذاكرة فى ظل هذا الفهم للشعر دورا لافتا، ذلك أن حدة الذاكرة وقوتها علامة من علامات الفحولة والتفوق ، ومظهرا من مظاهر الحذق والتميز. ولقد كان الناقد العربى ملتفتا إلى هذة الحقيقة منذ فترة مبكرة؛ فقرن صفة الفحولة بروايه اشعار العرب(٤) ، وقرن الحذق بالقدرة على الإفادة من التجارب السابقة وتوليدها . وألح الناقد العربى — فى ذلك الصدد — على حاجة الشاعر المحدث

---

(١) أنظر — على سبيل المثال — ابن طباطبا : عيار الشعر/٥—٧ والعسكرى : الصناعتين /١٣٢،١٣٩ ورسائل اخوان الصفا٣/١٠٨

(٢) انظر على سبيل المثال ـ قدامة : نقد الشعر/ ٤

(٣) يقول مسكويه (إن الصناعات لا يكتفى فيها بالعلم المتقدم ، والمعرفة السابقة بها ، حتى يضاف إلى ذلك العمل الدائم ، والارتياض الكثير ، وإلا لم يكن الانسان ماهرا) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل١/٢٧٢

(٤) راجع الجاحظ: البيان والتبيين ١/٩ وابن رشيق: العمدة ١/١٩٧ - ١٩٨

الماسة إلى الرواية والحفظ(١). ويقترن هذا الإلحاح بالتصور الصناعي للشعر. ذلك لأن الشاعر المحدث عندما يقرأ أسلافه ويحفظ أشعارهم، تتراكم في ذاكرته مادة ضخمة، يتمكن معها من أن ينظم في أي غرض يريد، ومن أن يولد أي معنى يشاء.

والتذكر - فيما يقال - إنما هو إحضار صور الذاكرة إلى قوة الخيال، حيث يعاد تركيبها وتشكيلها(٢)، أما الحفظ فهو إثبات الصور في النفس(٣)، ومنذ القرن الثالث ونحن نصادف بعض الأسئلة الهامة، حول أهمية الذاكرة وموضوعها، يطرحها رجال يهتمون بالأدب إهتماما لا يقل عن اهتمامهم بالفلسفة أو التفلسف. فيتساءل الجاحظ — في رسالته التربيع والتدوير — عن الأسباب التي تجعلنا (نتذكر الشيء المهم فلا نقدر عليه، حتى ندعه يأسا منه، ونحن أجمع ما نكون تدبراً، ثم يعارضنا ويخطر على بالنا في حال شغل أو حال نوم، ونحن أسهى ما نكون عنه، وأقل ما نكون احتفالا به؟)، ولكن الجاحظ لا يقدم إجابة على السؤال، وفي القرن الرابع يلقى نفس السؤال بنفس الألفاظ على مسامع أبي سليمان المنطقي أستاذ أبي حيان التوحيدي، فيحاول أبو سليمان الإجابة بردنا إلى طبيعة النفس الناطقة، وعدم خضوعها لإرادة الإنسان، لأنها مالكته ومدبرته، فهي تذكره بالأشياء إذا أرادت، وتتغافل عن تذكيره إذا عرض لها عارض يشغلها(٤)، ويتساءل أبو حيان التوحيدي عن ولع الشعراء بالطيف، وتذكرهم الدائم لصور معشوقاتهم

---

(١) راجع الجرجاني: الوساطة /١٥ - ١٦ وابن رشيق العمدة ١/٩٦-١٩٧

(٢) أبو حيان: الهوامل والشوامل / ٣٥٢ — ٣٥٣

(٣) أبو حيان: المقابسات /٣١٢

(٤) أبو حيان: مثالب الوزيرين / ٢٩٧

وتخيلهم لها فى لحظات النوم أو اليقظة ، ويتولى مسكويه الإجابة عن التساؤل بقوله : (الطيف هو اسم لصورة المحبوب إذا حصلته النفس فى قوتها المتخيلة ، حتى تكون تلك الصورة نصب عينه وتجاه وهمه كلما خلا بنفسه ، وهذه حالة تلحق كل من لهج بشىء فإن صورته ترتسم فى قوته هذه التى تسمى المتخيلة ... فإذا تكررت هذه الصورة على المحبوب على هذه القوة انتقشت فيها ولزمتها . فإذا نام الإنسان أو استيقظ لم تخل من قيام تلك الصورة فيها)(١) ، قد لاتشبع هذه الإجابة نهم أبى حيان فى التعرف على كل جوانب الموضوع ، ولكنها - على الأقل - تشى بتقدير لافت لما تلعبه الذاكرة ، ولما يقوم به التذكر .

ولا أدل على الإحساس بأهمية الذاكرة مما يقوله حازم من أنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة ، وقوة مائزة ، وقوة صانعة (فأما القوة الحافظة فهى أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلها فى نصابه . فإذا أراد - الشاعر - مثلا - أن يقول غرضاً ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها ، على حد ما وقعت عليه فى الوجود ، فاذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها . وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور ، فاذا أجال خاطره فى أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت ، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذى يحتاج فيه إلى ذلك . وكان المنتظم الخيالات كالناظم الذى تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ، فاذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء ، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فأخذه منه ونظمه ، وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى

---

(١) أبو حيان . الهوامل والشوامل / ٣٠٦

ما شاء فلا يعدوه . والمتكر الخيالات كناظم تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب فى تفتيشه ، وربما لم يقع على البغية ، فنظم فى الموضع غير ما يليق به ، والمتكر الخيالات فى هذه الحالة أجدر بطول السدر لكون الأشياء التى فى الحس أوضح من التى فى التصور والذهن)[1] .

وما يقوله حازم - فى هذا النص - هام كل الأهمية ، خاصة أنه يكاد يكون الحديث الوحيد العميق الذى يمكن أن نصادفه فى الموروث النقدى . ومما لا شك فيه أن الذاكرة هى الجذر الأساسى الذى لا يمكن أن يوجد تخييل شعرى بدونه ، غير أنها ليست هى العامل الأول والأخير فى عملية الخلق الشعرى ، فثمة عوامل متعددة تتداخل فى العملية ، ويتفاعل كل منها مع الآخر(٢) . هذا إلى جانب أن الصور التى تأتى من قراءات الشاعر لا تشكل إلا جانبا واحدا من صوره فحسب ، إذ أن صوره تنبع من كل حياته المرهفة منذ طفولته الباكرة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مفهوم الذاكرة فى الموروث يختلف كل الإختلاف عن مفهومها المعاصر . الذاكرة فى الموروث - وكما هو واضح عند حازم - أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كل ما قرأه على الخصوص، وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب ، دون أن يتأثر أو يؤثر فيما يحفظه ، كذلك الذاكرة لا تتدخل فيما تحفظه ، إنها سلبية تماما . ولكنها - فى المفهوم المعاصر - تقوم بوظائف بالغة الفعالية . يشبهها البعض ببئر عميق ، تغوص فيه كل جزئيات التجربة - أى كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو شعر به أو لمسه .. الخ - فتتقارب وتتدابر وتتغير وتثرى ، عن طريق بعض العمليات الكيمائية للتداعى والاختيار والتأكيد . قد نقول إن الخيال

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٤٢ — ٤٣

George whalley, Poetic Process, P.64 (٢)

ـأو المنخيلة لو استخدمنا المصطلح القديم ـ هو الذى يقوم بكل هذه العمليات الكيمائية ، ولكن شاعرا معاصرا مثل ستيفن سبندر يرى أن الخيال نفسه ليس إلا عملا من أعمال الذاكرة ، ذلك لأن قدرتنا على التخيل ليست إلا قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل ، وتطبيقه على موقف مختلف(١). ومن هنا كان ناقد مثل (Whalley) لايرى أى سبب لفصل الخيال عن الذاكرة . أى أن الذاكرة حافظة ومنظمة ومبتكرة على السواء . ولكن تنظيمها وابتكارها ليس فعلا ظاهرا أو واضحا ، وإنما هو فعل يحدث فى عتمات اللاوعى .

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الذاكرة لا تختزن الصور فحسب وإنما تصهرها وتغير من طبيعتها لتشكل منها أنماطا جديدة فريدة فى نوعها . (٢). ولكن الذاكرة لا تحفظ ،وبالتالى لاتوحد أو تصهر ، إلا الصور الهامة فحسب ، أعنى تلك الصور التى استقبلناها بأهمية أثناء عملية الإدراك. يقول دلاكروا (De Lacroix) إن الذاكرة لاتبقى إلا المشاعر التى تحركنا . ويعلق هوالى على ذلك بقوله : إن هذه المشاعر هى الصور التى تمكث فى الذاكرة ، وتقحم نفسها فى القصيدة بدون استئذان ، وبدون إرادة واعية ، بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر . أما الصور التى لا تولجها الذاكرة فى العملية الشعرية فهى تلك التى لم يهتز الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكها ، وهى تظل ـ إذا مكثت فى الذاكرة ـ خاملة ، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعى(٣) .

وعندما نعود إلى الموروث النقدى فإننا لن نجد إلا ما يقوله حازم من أن

---

(١) Stephen Spender : The Making of A Poem; The Creative Process, pp.121—122

(٢) George Whalley, op. cit. pp.78—79.

(٣) Ibid, p.80.

ذاكرة الشاعر — أو قوته الحافظة — أشبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب . ولو تركنا حازما إلى أقرانه وأسلافه من النقاد والبلاغيين فإننا لن نجد لديهم نصوصا على قدر من الدقة والعمق مثلما نجد عند حازم . ولكننا — على الأقل — سنجد إلحاحا على الحفظ ، وتمييزاً للشاعر الحاذق بأنه ذو ذاكرة قوية ، تمكنه من الإفادة من تجارب أسلافه من الشعراء . ولن نجد عند حازم أو عند أقرانه أو أسلافه نصوصا تتحدث عن الذاكرة من زاوية تقدر علاقتها الحيمة بالمشاعر والانفعالات التي يعانيها الشاعر لحظة كتابة القصيدة ، أو تلتفت إلى ما يمكن أن يكون لبعض التجارب من تأثير خاص على الشاعر يجعله أميل إلى إبرازها فى شعره . والنص الذى ذكرناه لمسكويه عن الطيف يكاد يكون من قبيل الاستثناء الذى لا يتكرر أو يعمق .

إن ذات الشاعر المتفردة ونشاطه الداخلى الخلاق أمر مستبعد تماما بالنسبة لموروثنا النقدى ، الذى ينظر إلى الشاعر من حيث علاقة التبعية التى تربطه بأسلافه ، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية . وحدة التذكر ، وقوة الحفظ ، وكثرة الرواية - فى هذه الحالة — مظهر لحرفية الشاعر الصانع ، وأداة من أدواته الهامة فى عملية التوليد ، التى انزلق إليها أغلب شعرنا العربى ، بعد أن تباعدت به الظروف الاجتماعية عن العوالم الداخلية لقائليه وناظميه .

لقد كان «التوليد»(١) حلا للأزمة التى واجهها الشاعر المحدث ، بعد أن التزم بموضوعات أسلافه وأغراضهم ، وبعد أن فرضت عليه هذه الأغراض والموضوعات فرضا صرفه عن الإهتمام بذاته الخاصة ، وتأمل عالمها الرحب وما يموج فيه

---

(١) التوليد هو (أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد) ابن رشيق : العمدة ١٧٦/١

من مشاعر وإنفعالات . وطالما أن الشاعر المحدث قد حصر نفسه فى أغراض أسلافه وموضوعاتهم ، وفرض عليه أن يلتزم بأساليبهم فى التعبير وطرائقهم فى التناول ، فلابد أن يضيق المجـــال أمامه . ولا مفر من أن يسلك الشاعر أحد طريقين : إما التكرار الساذج الذى يسقط قيمته كشاعر مطالب بالإبتكار ؛ وإما التوليد الذى يخرجه من مـأزق التكرار إلى آفاق أوسع فيما يسمي « بحسن الإتباع » (١) .

ولقد وصف ابن طباطبا هذه الأزمه التى واجهها الشاعر المحدث عندما قال (والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قـد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفه ، وخلابة ساحرة ؛ فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان المطرح المملول ... والشعراء فى عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم) (٢) .

ولقد حولت عملية التوليد هذه الشعر العربى ـ شيئا فشيئا ـ إلى جهد صناعى خالص ، يخضع للوعى مثلما يخضع للتوجيه . وتأصل فى أذهان الغالبية من الشعراء والبلغاء والنقاد أن تفوق أى شاعر على غيره إنما هو أمر مرتبط بمدى ما يبذله ذلك الشاعر من جهد عقلى ، سعيا وراء المعنى المبتكر أو المخترع . وطالما أن التوليد قد أصبح منحصرا فى التعامل مع مادة قديمة ، فلابد أن يبرز

---

(١) حسن الإتباع (هو أن يأتى المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن إتباعه فيه ، بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التى توجب للمتأخر إستحقاق المعنى المتقدم) ابن أبى الاصبع : تحرير التحبير / ٤٧٥

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر /٨ــ٩

دور الذاكرة التى تستوعب الشعر القديم ، وتحفظ فى مستودعها القدر الكثير منه ، مما يتيح لصاحبها مادة وفيرة يولد منها ما يشاء فى أى غرض أو موضوع يفرض عليه . وبذلك يصبح الإلحاح على الذاكرة وحاجة المحدث إلى الرواية والحفظ جانبا من جوانب مفهوم صناعى متأصل .

لهذا كله لم يستنكف النقد العربى — فى كل عصوره — السرقة الحاذقة ، بل كان يقدرها ولا يخفى إعجابه بها . إن المعانى — فيما يقال — مطروحة أمام الشاعر ، يصادف الكثير منها فى أشعار سابقيه ، وكل ما عليه أن يتأملها ويتدارسها ثم يحاول إعادة صياغتها (كالصائغ يذيب الذهب الفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه) (١) . وهكذا كلما أراد الشاعر المحدث أن يقول الشعر نظم النتائج التى أفادها من النظر فى الاشعار القديمة ، فيكون شعره مزيجا تركب من أخلاط متعددة .على أن سالك هذه السبيل يحتاج — فيما يقول ابن طباطا — إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها ، حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، فينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها (٢) . والعملية على هذا النحو شبيهة — فيما يقول ابن الأثير — بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة (فكما إنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرا لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغى أن تنظر فيه كنظرك فى المجهولات الحسابية)(٣)

---

(١) نفس المرجع /٧٨

(٢) نفس المرجع / ١٠ ، ٧٦ — ٧٨

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ٣٦/٢ وانظر كذلك ١٣٢/١ ، ١٦١

ومن الطبيعي أن يزداد الإلحاح على الذاكرة كلما توغلنا في العصور المتأخرة من الموروث النقدي وتباعدت الشقة بين الشاعر العربي والمعاناة الحقيقية والخالصة لتجارب الحياة من حوله، واستغرق الشاعر أكثر من ذي قبل في دواوين أسلافه حافظا ومتأملا ومولدا. وهكذا حتى نصل إلى حازم القرطاجني - في القرن السابع - الذي يبلور كل التقاليد السابقة عليه، وينتهي إلى القول بأنه لا يكمل لشاعر قول الشعر على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة. صحيح أن حازما - في النص الذي ذكرناه منذ قليل - لم يلح على الذاكرة من حيث استيعابها مادة الشعر القديم. ولكن حديثه عن طرق العلم باستثارة المعاني من مكانها واستنباطها من معادنها يكمل لنا تصوره لفاعلية الذاكرة عند الشاعر، ويجعلنا نتيقن من أنه تصور لا يخرج - في حدوده العامة - عن التصور الصناعي السائد. إن إحدى طرائق اقتباس المعاني الهامة عند حازم تتمثل فيما يسميه بحث الفكر فيما يجري من الكلام مجرى النظم أو النثر أو التاريخ أو الحديث أو المثل. فيبحث الشاعر في ذلك كله ويتأمله على النحو الذي يتمكن معه من (إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل، إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو لمزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوما ... فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات فإنه البكي الطبع في هذه الصناعة، الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة والتعب)(١) وشعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التي يصفها. ومن يقرأ ديوانه لن يجد في شعره

---

(١) حازم: منهاج البلغاء / ٣٩

إلا تلفيقا ذكيا لمادة الشعر القديم ، التى كد حازم فكره فى توليدها ، سعيا وراء المعانى المبتكرة ، التى يصفها بأنها[1].

بنت فكر لا نظير لهـــا　　　صاغها من لا نظير له

* * *

أبكار أفكار رخيم لفظها　　　عادت لها عونا عذارى مسلم

وكما يعنى ذلك كله أن الذاكرة هى إحدى أدوات الشاعر الصانع وأهم مصادره فى التصور النقدى العام ، فإنه يعنى بالمثل أن العقل هو جماع أدواته الشاعر . وعلينا ألا ننسى إشارة حازم إلى ما يسميه بالقوة المائزة التى يميز بها الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب ، والقوة الصانعة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة فى الشعر[2] .

ومنذ أوائل القرن الرابع كان يقال إن للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصَّت عليه أداة من هذه الأدوات لم تكمل له صناعة الشعر وظهر الخلل فيما ينظمه . من هذه الأدوات التوسع فى علم اللغة ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه ، وسلوك مناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها (وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى تتميز به الأضداد)[3]. وإذا كان الأمر كذلك فإن عيار الشعر لن يتمثل فى قدرة الشاعر على خلق استجابة وجدانية لدى القارىء فيما يتعلق بالتجربة المعبر عنها وإنما يتمثل فى (أن يورد

---

(١) ديوان حازم / ١٨٧ ، ١٩٧

(٢) منهاج البلغاء / ٤٣

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر /٥

على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجه ونفاه فهو ناقص)[1] . ولا مفر من تقبل هذا المعيار طالما أن قيم الكلام - فيما يقال - هو (العقل ، وزينته الصواب)[2] .

ولن تجد ما يخالف ذلك عند رجال القرن الخامس أمثال المرزوقى الذى يردد الأصداء السابقة عليه قائلا (فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه ... خرج وافيا ، وإلا انتقص بمقدار شوبه)[3] أما عيار الوصف فهو الإصابة فى الذكاء وحسن التمييز[4] . ولا يفترق ذلك عما يقول ابن سنان من أن المعانى (معيارها العقل والعلم وصفاء الذهن)[5] ، إن النظم الذى يتواصفه البلغاء وتتفاضل فيه مراتب البلاغة (صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة)[6] ، وهل يشك أحد — فيما يقول عبد القاهر — فى أن أى شاعر لا يمكن أن يتوصل إلى معنى مبتكر إلا بعد أن (تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص . ومعلوم أن الشىء إذا علم أنه لم ينل فى أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا باحتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١٤

(٢) ابن رشيق العمدة / ١٦٥

(٣) المرزوقى : شرح الحماسة ٩/١

(٤) نفس المرجع والصفحة

(٥) ابن سنان : سر الفصاحة /٢٢٦

(٦) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٣٦

تعظيمه وأخذ الناس بتفخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقاة الكرب دونه)[1] .

ونحن لا نرفض — بالتأكيد — الجهد الذهني الذي يبذله الشاعر في كتابة شعره ، بل لعلنا نحترم الشاعر الذي يضني نفسه أكثر مما نحترم الشاعر الذي يطرح علينا كل ما تجود به قريحته . ولكن الإلحاح على الجهد الواعي المبذول وحده لا يمكن أن يفهم إلا على أنه تغافل عن الجوانب اللاواعية التي لا يمكن أن يقوم الشعر دونها . فإذا أضفنا إلى ذلك التجاهل الواضح للجانب الذاتي من الشعر ، وكل ما يتصل به من مشاعر وانفعالات انسانية لها خصوصيتها وتفردها ، فإن الشعر لن يصبح إلا محض صناعة قابلة للتعلم ، بغض النظر عن الحساسية الفائقة أو القدرة التخيلية اللافتة التي يتميز بها الشاعر ، والتي نسميها عادة بالموهبة .

وليس الشعر — بالتأكيد — مجرد صنعة تستفاد بالتعلم أو معرفة القواعد (فإذا عرف الإنسان طريقه صح منه العمل له وأمكنه نظمه)[2] أو أن الشعر (ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف ، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له ... وله طريق يسلك ، ووجه يقصد ، وسلم يرتقى فيه إليه ، ومثال قد يقع طالبه عليه)[3] . قد يكون الأصل في الشعر هو الطبع — كما يقال — قبل أن يكون آلات للصنعة ، وصحيح أنه (متى لم يكن ثم طبع لم تفد تلك الآلات شيئاً البتة ، فمثل الطبع كمثل النار الكامنة في الزناد ، ومثل الآلات كمثل الحراق

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٢٣

(٢) الباقلاني : اعجاز القرآن /٦٢

(٣) المرجع السابق / ١٦٨

والحديدة التى يقدح بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار لا يفيد ذلك الحراق ولا تلك الحديدة شيئاً)[1] .

ولم تكن فكرة الطبع — شأنها فى ذلك شأن الجوانب الذاتية للشعر — غائبة عن الناقد العربى ، خاصة فى المراحل المبكرة من تاريخ النقد[2] . ولكننا كلما خلفنا القرن الثالث وراءنا لاحظنا ازدياد تغافل الناقد القديم عن هذه الجوانب. وبدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغى دور الانفعال الإنسانى الأصيل المتفرد فى صناعة الشعر ، والذى أتقن التعبير عنه أحد الفقهاء المتقدمين عندما قال (لا بد للمصدور أن ينفث)[3] ، وأشار اليه شاعر مثل الخليع بقوله (من لم يأت شعره من الوحدة فليس بشاعر)[4] . أقول بدلا من أن يقدر الناقد أو البلاغى دور الانفعال الانسانى فى الشعر نجده يقدر الجهد الحرفى المبذول، وإن لم يكن وراءه أى رصيد من المشاعر والانفعالات الإنسانية . ومع مضى الزمن وتحول الشعر العربى نفسه إلى صنعة باردة ، نتيجة توظيفه فى غايات اجتماعية مباشرة تتحول فكرة الطبع نفسها ويتغير مفهومها . وبعد أن كان الطبع مرادفا للحساسية الفطرية

---

(١) ابن الأثير : الجامع الكبير / ٦

(٢) راجع الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١ ، ٨٣ — ٨٤ ، ٩٦ — ٩٧ ، ٢٠٦ — ٢ / ٩ ، ١٣ ، ٣٢٠ — ٣ / ٢٨ وابن المدبر : الرسالة العذراء : رسائل البلغاء /٢٤٠ ، ٢٤١ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ٧٨/١ ، ٨٠ ، ٨١ وابن المعتز : البديع /١٤ والمرزبانى : الموشح /٤٦ ، ٥٦

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ٤٦/١

(٤) ابن رشيق : العمدة ١ / ٩٠

التى تدفع صاحبها إلى التعبير عما يعانيه . يصبح الطبع قرين التعلم واستكمال النفس لآلات الصنعة . ويقال (النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها ، فاذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا)[1] .

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٩٩

الفصل الثاني

الأنواع البلاغية للصورة

أ- المصدر التاريخي

أسهمت ثلاث بيئات فى توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغيه للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، وأخيراً بيئة الفلاسفة من شراح أرسطو بوجه خاص. وهذه البيئات الثلاث حددت معاً مجرى البحث فى الانواع البلاغية للصورة، وصبغته — منذ البداية — بطوابع خاصة وسمات ثابتة لم تفارقه فى أية مرحلة من تاريخه. بل إن هذه البيئات - فيما أرى - هى التى أرست الدعامات الأولى التى قام عليها الموروث البلاغى والنقدى كله.

أما بيئة اللغويين فهى الهيئة الاقدم زمنيا، إذ أن جهودها تبدأ فى الظهور والإثمار منذ النصف الأول من القرن الثانى للهجرة، وبفضل علماء مثل أبى عمرو ابن العلاء (- ١٤٥ هـ تقريبا) ويونس بن حبيب (١٨٢ هـ تقريبا) والخليل ابن أحمد (- ١٧٥ هـ تقريبا) وسيبويه (- ١٧٧ هـ تقريبا)، الذى يذهب البعض إلى عده المؤسس الأول للبحث البلاغى، استناداً إلى ما ورد فى « الكتاب » من ذكر لبعض الملاحظات الأسلوبية التى أدرجت - فيما بعد - فى علمى المعانى والبيان[1]. ومهما يكن من أمر، فإن اللغويين هم أصحاب الملاحظات الأولى

(١) راجع أحمد مصطفى المراغى : تاريخ علوم البلاغة / ٤٣ - ٥٧

التى مهدت الطريق أمام غيرهم ، وخاصة المتكلمين (١) ، وحسبنا أن نشير إلى المكانة التاريخية التى يحتلها كتاب « مجاز القرآن » لأبى عبيدة (- ٢٠٨ هـ تقريبا) أو كتاب « فحولة الشعراء » للأصمعى (- ٢١٦ هـ تقريبا) — وهو الأساس الذى بنى عليه ابن سلام فكرة الطبقات (٢). والكتابان من النصف الأخير من القرن الثانى للهجرة .

أما بيئة المتكلمين فهى تبدأ أساسا بجهود المعتزلة فى الدفاع عن العقيدة الإسلامية ، وما صاحب هذه الجهود من دراسات لموضوعات البلاغة وقضايا النقد ، ولقد تبلورت الدراسة البلاغية عند المعتزلة نتيجة لعاملين كبيرين : أما أولهما فيتصل بدراسة القرآن نفسه ، وتبين حقيقة إعجازه ونظمه ، وتأمل المشكلات الأسلوبية الخاصة التى قد تعترض عملية التلقى لهذا النص ، وفى هذا الجانب تبرز جهود النظام (٢٢١ هـ أو ٢٣١ هـ) والجاحظ (- ٢٥٥ هـ) وغيرهما من أعلام المعتزلة فى النصف الأول من القرن الثالث ، أما العامل الثانى فيتصل بالغاية من تعلم البلاغة نفسها ، فالبلاغة عندهم عنصر هام فى الإقناع الذى هو غاية الجدل الكلامى ، ولهذا كان بعض علماء المعتزلة كسفسطائى اليونان (٣) « معلمى » بلاغة ، ومن هذا الجانب يمكن أن نفهم تعريف عمرو بن عبيد (- ١٤٤ هـ) للبلاغة بأنها (تخير اللفظ فى حسن الإفهام) وما شرح به هذا

---

(١) راجع - مثلا - ما يؤسسه الجاحظ على أقوال ابن الاعرابى والأصمعى (البيان والتبيين ١ / ٦٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٠٦) وما يرويه عن خلف فى التشبيه (الحيوان ٣/٥٢) .

(٢) راجع : إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ٨٠ - ٨٣

(٣) المرجع السابق / ٦٦ — ٦٧

التعريف من (انك إذا أوتيت تقرير حجة الله فى عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعانى فى قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة المستحسنة ... كنت قد أوتيت فصل الخطاب ، واستوجبت على الله جزيل الثواب) (١) ، وفى هذا الضوء يمكن أن نفهم دور بشر بن المعتمر وغاية صحيفته التى تشرح قواعد الخطابة والشعر وتوحد بينهما ، انطلاقا من التسليم بفكرة الإقناع غاية الكلام البليغ بعامة (٢) ، بل نفهم دور كبار المتكلمين أنفسهم لأنهم — فيما يقول بشر — (كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء) (٣) . ولقد دفع هذان العاملان المعتزلة — على نحو ما هو واضح فى كتاب الجاحظ — إلى الاهتمام بالتعرف على موروث الحضارات السابقة على العرب فى هذا المجال ، مثل الفرس والهنود والرومان واليونان (٤)، ولعل صنيعهم هذا هو الذى شجع على ترجمة كتاب الخطابة لارسطو منذ فترة مبكرة، ترجع إلى منتصف القرن الثانى للهجرة أو إلى أواخره على أكثر تقدير . وبمثل هذه الجهود كان المعتزلة — فى نظر كثير من الباحثين — أكبر قوة فاعلة فى تطور النقد الأدبى أثناء القرن الثالث ، لا بأشخاصهم وحسب بل من خلال المتأثرين بهم أمثال ابن قتيبة (— ٢٧٦ هـ) أو ابن المعتز (— ٢٩٦). (٥)

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ١/١١٤

(٢) راجع نص الصحيفة فى البيان والتبيين ١/١٣٥ — ١٤١

(٣) المرجع السابق ١/١٣٩

(٤) المرجع السابق / ١ /٨٨ — ٨٩ ، ٩٢ — ٩٣ ، ٣ — / ١٤ ، ٢٧ — ٢٧

(٥) إحسان عباس : المرجع السابق /٦٩

أما بيئة الفلاسفة فإن ما نعرفه عن بداياتها أقل بكثير مما نعرفه عن اللغويين أو المتكلمين ، ولكن الذى لاشك فيه أن الصلة بين الفلاسفة والمتكلمين كانت وثيقة منذ البداية . إن أول فيلسوف عربى وهو الكندى (١٨٥ — ٢٥٢ ﻫ) الذى يقال إنه لخص كتاب الشعر لأرسطو (١) ، كان بصرى النشأة ، والبصرة هى الموطن الأول للاعتزال ، بل إن الكندى — فيما يقول مؤرخوه — كان متأثرا بالتيار الاعتزالى الكبير السائد فى عصره (٢) . وكان يمكن أن نضع المتكلمين مع الفلاسفة فى إطار واحد وبيئة واحدة ، لأنهم متقاربون فى أمور كثيرة ، بل إن المتكلمين كانوا على وعى دائم باجتهادات الفلاسفة وشروحهم للفلسفة اليونانية ، التى حاول المتكلمون التسلح بمنطقها للدفاع عن العقيدة الاسلامية ، ولهذا قال الجاحظ (ولا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا فى الصناعة ، يصلح للرياسة ، حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة ، والعالم عندنا هو الذى يجمعهما) (٣) لولا أن مبحث الخصائص النوعية للشعر ، وما يترتب عليه من تحديد العلاقة الوثيقة بين الشعر والأنواع البلاغية للصورة ، لم يتضح عند المتكلمين مثلما اتضح عند الفلاسفة ، لقد كان المتكلمون يتحركون من منطلقات اعتقادية باعدت بينهم وبين تأمل الخصائص النوعيه للفن الشعرى ، وجعلت اهتمامهم بمبحث المجاز، وما يتفرع منه منحصرا فى إطار خدمة النص القرآنى ، فضلا عن أن ربطهم الوثيق بين البلاغة والجدل أدى إلى تداخل الحدود بين الشعر والخطابة ، إلى الحد الذى نسمع فيه الثناء على قصيده بأنها أحرى بأن تسمى « خطبة بليغة » (٤) . ولم تكن الحال

---

(١) أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى فيلسوف العرب /٨٣ ، ١١٠

(٢) محمد عبد الهادى أبو ريدة : رسائل الكندى (المقدمة) ٣١/١

(٣) الجاحظ : الحيوان ١٣٤/٢

(٤) احسان عباس : المرجع السابق /١٦ وقارن بالبيان والتبيين ٤٥/١-٥٢

هكذا عندالفلاسفة ، الذين كانوا واضحين فيمايتصل بالفصل بين الشعر والخطابة، أو فى تأمل الخصائص النوعية للشعر ، أوالربط بين هذه الخصائص وبين الأنواع البلاغية للصورة . ذلك أنهم كانوا يتأملون طبيعة الفن الشعرى بمعزل عن المؤثرات الدينية القوية ، التى كانت تقيد خطى المتكلمين وتحدد مسار تأملهم للفن الأدبى بوجه عام .

وهذا يقودنا إلى الأهم ، وهو : أن الحدود الفاصلة بين هذه البيئات ليست حدوداً حاسمة تماما ، فهناك دائما نقاط التلاقى والتداخل ، إن اللغويين — رغم كل ما يمكن أن يقال عن المناظرات التى دارت بين بعضهم والمناطقة — لم يكونوا بمعزل عن الثقافة الفلسفية العامة أو المنطق الأرسطاطاليسى بوجه خاص ، ولا أدل على ذلك مما قاله لغويو البصرة وبحثهم عن العلل أو القيـــاس أو غيرهما من موضوعات الأصول فى النحو واللغة ، بل إن اللغويين — فضلا عن ذلك — لم يكونوا بمعزل عن التيارات الكلامية الكبرى ، وحسبنا أن نشير إلى أبى حاتم الرازى صاحب « الزينة » أو إلى الرمانى أو الفارسى أو تلميذه ابن جنى . أما المتكلمون فقد كانوا — رغم ثقافتهم الفلسفية الطابع — أصحاب اجتهادات وتأثيرات واضحة فى اللغة والنحو . وهل كان يمكن للمعتزلة أن يمضوا فى تأويل المجاز القرآنى دون استناد إلى أساس لغوى مكين ؟ وهل كان تفكير عبد القاهر — فى كل ما خلفه من كتب فى البلاغة والنحو — إلا نسيجا متداخل الخيوط ، ترجع بعض أسسه إلى أفكار المدرسة البصرية فى اللغة ، وإلى عقائد الأشعرية فى الكلام ، وإلى شروح أمثال ابن سينا فى الفلسفة ؟ إن نقاط التلاقى والتداخل بين هذه البيئات لم تكن قائمة فحسب بل إنها تكاثر كلما مضينا مع الزمن وخلفنا القرن الثالث للهجرة وراءنا . ولكننا نفصل بين هذه البيئات لسهولة التصنيف والتوضيح اللازمين لموضوع بحثنا ، خاصة فى مرحلته الأولى التى نحن بصددها .

ولما كان الموضوع الأساسي هو طبيعة الأنواع البلاغية للصورة الفنية فإني لن أهتم بالإنجازات الكاملة لهذه البيئات، أو ما يتصل بهذه الإنجازات من عوامل ومؤثرات إلا بالقدر الذي يتصل بالموضوع الذي أعالجه. وسأحاول في هذا الفصل الإجابة عن الأسئلة التالية: ما تصور كل بيئة لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة؟ وما النوع اللافت الذي ركزت عليه دون غيره؟ وما أسباب ذلك التركيز؟ وهل كان ثمة إدراك لنوع من الصلة بين هذه الأنواع وبين الشعر نفسه باعتباره نشاطا تخيليا، تتبدى فاعليته الخاصة من خلال استغلال خاص لهذه الأنواع؟ وما الملامح التي خلفتها مفاهيم هذه البيئات على الفهم العام للأنواع البلاغية للصورة؟ ويبقى — بعد ذلك — السؤال الأخير وهو: هل هناك ما يربط بين كل هذه التصورات والمفاهيم المتنوعة التي طرحتها هذه البيئات المختلفة ويصل بينها؟ ولعل الإجابة الصائبة على هذا السؤال ترد التكثر والتعدد إلى وحدة متجانسة، تمهد — دون ريب — الطريق إلى تصور متجانس ذي خصائص شمولية عامة، بالنسبة للموروث البلاغي والنقدي كله.

ولنبدأ باللغويين:

— ٢ —

إذا بحثنا عما يمكن أن يكون اللغويون قد اهتموا به من الأنواع البلاغية للصورة لم نجد إلا التشبيه، صحيح أن بعضهم أشار إلى المجاز والتفت إلى الاستعارة — مثلما فعل أبو عبيدة في «مجاز القرآن» والفراء في «معاني القرآن» وثعلب في «قواعد الشعر» — ولكن التشبيه وحده كان أكثر الأنواع جذبا لانتباههم وأكثرها إثارة لإعجابهم. وليس ذلك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهورا وجذبا للانتباه — للوهلة الأولى — من غيره، إذ أن أداته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقي للشعر، فضلا عن أن كثرته الملحوظة في الشعر الجاهلي أمر لفت انتباه اللغويين

لفتا شديدا ودائما . والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة ، بل إن البراعة فى صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة فى نظم الشعر نفسه . وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلى يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلى كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه . من هذه النصوص ما يروى من أن زهيرا كان يمنع ابنه كعبا — وكان صبيا — من قول الشعر ، وأنه عقد له — ذات مرة — مايشبه الاختبار ليتحقق من قدرته على وصف الأشياء ودقة تشبيهها ، فلما تأكد زهير من ذلك سمح لابنه بقول الشعر[1] . ومثل ما يروى عن طرفة ، وكيف تفجرت قدرته على الوصف - وهو صبي - أثناء رحلة صيد ، مما جعل من معه يتوقعون نبوغه الشعرى[2] . ولعل أوضح هذه النصوص دلالة ما يروى عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت - وكان صبيا أيضا - كيف جاء إلى أبيه باكيا (يقول لسعنى طائر . قال : فصفه لى يابنى . قال : كأنه ثوب حبرة . قال حسان : قال ابنى الشعر ورب الكعبة)[3] . واللافت هنا أن حسان يربط الشاعرية بالقدرة على الوصف مفترضا أن القادر على الوصف الدقيق قادر بدوره على قول الشعر . والوصف - فى أمثال هذه النصوص - يعنى القدرة على تصوير الأشياء فى هيئة تشبيهات دقيقة قادرة على تقديمها للمتلقى[4] . ولعل هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه هو ما جعل شاعرا إسلاميا

---

(١) على بن ظافر الأزدى : بدائع البدائه /١٨٨ - ١٩٠

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١٨٨/١

(٣) الجاحظ : الحيوان ٦٥/٣

(٤) ولعل هذا الفهم هو ما جعل ابن رشيق يقول (الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ، ولاسبيل إلى حصره واستقصائه ، وهومناسب للتشبيه ، مشتمل عليه) العمدة ٢٩٤/٢ .

مثل ذى الرمة يقول قوله المشهورة (إذا قلت : كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لسانى)[1] .

مثل هذه القدرة على التشبيه واعتبارها دليلا على الشاعرية مسألة تهمنا هنا لأنها تدل على أن أمثال هؤلاء الشعراء كانوا يستشعرون أن التشبيه أو كل مايرتبط به هو جوهر العمل الشعرى . لم يقل واحد منهم إن الشعر كلام موزون مقفى ، بل استشعروا بحدسهم الفنى - لو جاز هذا التعبير - أن الخاصية النوعية للشعر ، ترتد إلى شىء أعمق وأهم من مجرد الوزن والقافية . على أن ما هو أهم من ذلك أن كل هذه النصوص وأمثالها قد وصلتنا عن طريق اللغويين . ولاشك أن رواية اللغويين لأمثال هذه النصوص أمر يدل على ميل متأصل فى نفوسهم ، يجعلهم يحترمون التشبيه ويردون إليه البراعة فى الشعر .

وليس الأمر أمر دلالة يكشف عنها مايرويه اللغويون من أخبار عن الشعراء وحسب ، بل إن أحكام بعضهم تكشف عن ذلك الميل وتوضحه . لقد قال أبو عمرو بن العلاء (افتتح الشعر بامرىء القيس وختم بذى الرمة)(٢) وكلا الشاعرين قد فضل بالقدرة على التشبيه تصادون أية قدرة أخرى ، يقول ابن سلام عن امرىء القيس (كان أحسن طبقته تشبيها ، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرمة)[3] ، وهذا الحكم هو بعينه حكم حماد الذى يذهب إلى أن (أحسن

---

(١) أبو نصر الباهلى : شرح ديوان ذى الرمة ١/٥ وانظر الجاحظ : الحيوان ٧/١٦٤

(٢) الجاحظ البيان ٤ / ٨٤ ونور القبس / ٢٧

(٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦

الجاهلية تشبيها امرؤ القيس ، وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرمة)[1] . وتدلنا أمثال هذه النصوص على مدى الأهمية التي يحتلها التشبيه عند لغويي القرن الثاني للهجرة، بل تدلنا على مدى الربط بين الشاعرية نفسها وبين القدرة على التشبيه والبراعة في صنعه ، وليس بغريب — والأمر كذلك — أن يعد ثعلب(— ٢٩١ هـ) التشبيه أصلا من أصول الشعر ، ويجعل له (من حيث أنه موضوع) نفس الأهمية التي يحتلها المدح والرثاء والهجاء والغزل في الشعر[2] . ولن ننسى — في هذا المقام — أن ثعلبا تلميذ ابن الأعرابي وابن سلام ، وأنه كان معاصرا للمبرد البصري الذي قال (والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل ، هو أكثر كلامهم ، لم يبعد)[3] .

وقد واكب هذا الربط بين الشاعرية والقدرة على التشبيه — عند بعض اللغويين — ربط آخر بين الشاعرية والإبتكار . والإبتكار مصطلح يشير إلى قدرة الشاعر على التوصل إلى شيء جديد لم يسبق إليه ، وهو يعني — في جانب من جوانبه — قدرة الشاعر على تكوين تشبيهات أو مجازات جديدة ، أو ما يسمونه بالمعنى المبتكر أو المخترع أو النادر أو الغريب أو المبتدع . وإذا راجعنا أحكام اللغويين — في القرن الثاني — على الشعر والشعراء، وجدنا أن جانبا كبيرا من براعة الشاعر يرد أساسا إلى قدرته على الإتيان بمعنى جديد مبتكر . من هنا يقول من يحتج لامرىء القيس ويقدمه على شعراء الجاهلية (سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء) (٤) . أو يقول أبو عبيدة

---

(١) المرزباني : الموشح / ٢٧٨ ، ٢٧٣

(٢) ثعلب : قواعد الشعر / ٢٨

(٣) المبرد : الكامل ٣ / ٩٢ وانظر : ١٢٢ - ١٢٣

(٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦ وأبو حاتم الرازي : الزينة ١ / ٣٨ .

عن ذى الرمة (قدر من التشبيه على مالم يقدر عليه غيره)(١) ويتحدث أبو الخطاب الأخفش عن اشتمال هجاء الفرزدق لجرير على معان بديعة(٢) ويتحدث الأصمعى عن التشبيهات « العقم » التى لم يسبق قائلوها إليها . وهذه كلها أحكام نجد مثيلا لها عند يونس وأبى عمرو بن العلاء أو خلف أو ابن سلام (٣) .

هذه القدرة على الابتكار وتلك القدرة على تقديم تشبيه دقيق هما — فى الحقيقة - شىء واحد أو عملية واحدة متعددة الأوجه ، إن الشاعر عندما يشكل أو يصوغ تشبيها من التشبيهات ، يعنى ذلك — بالضرورة — أنه فطن إلى علاقة بين شيئين أو أشياء ، قد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة فيصبح التشبيه مألوفا معتادا ، وقد تكون العلاقة خفية لم يكتشفها أحد أو نادراً مايلتفت إليها أحد ، فيصبح التشبيه — عندئذ — مخترعا مبتكرا . وهذه الخاصية الابتكارية واضحة وضوحا لابأس به فى تحديد اللغويين لدلالات « الشعر » و « الشاعر » إذ يشير تحديد هم للأصول الدلالية للكلمتين إلى : الدراية ، والفطنة ، ومعرفة مالم يعرف من قبل . ومن هنا قيل إن «الشعر» سمى كذلك (لأنه الفطنة بالغوامض)،(٤) وإن « الشاعر » سمى شاعرا (لأنه كان يفطن لما لايفطن إليه غيره من معانى

---

(١) المرزبانى : الموشح / ١٧١

(٢) نفس المرجع / ١٢٣

(٣) أنظر الموشح / ١٧١ ، ٢١٠ ونور القبس / ٤٩ وحلية المحاضرة ١ / ٦٥ ، ٦٦ والعمدة ١ / ٢٩٦ وطبقات فحول الشعراء / ٥ — ٦ وطبقات ابن المعتز / ٢٠٤ والكامل ٢ / ٢٩٠ وأخبار أبى تمام / ٦١ .

(٤) أبو حاتم الرازى : الزينة ١ / ٣٠

الكلام)(١) . أو (لأنه يشعر بما لايشعر به غيره . أي يعلم)(٢) . ولقد تحدد هذا الفهم اللغوى لدلالات الكلمتين (شعر — شاعر) أول ماتحدد عند علماء القرن الثانى أمثال يونس بن حبيب والخليل بن أحمد وسيبويه . أما يونس فإنه يقول (إنما سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه مالا يشعر به غيره)(٣) ، ويبدو أن يونس عندما قال كلامه هذا كان يعنى كلام معاصره الخليل عن الشعراء ووصفه لهم بأنهم يستطيعون — لسمات خاصة — (إستخراج ماكلت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه)(٤) . أما سيبويه - تلميذ الخليل ويونس - فكان يرى أن الشاعر (سمى شاعراً لفطنته)(٥) .

إن الشعر فى ظل هذه التعريفات يصبح عملية إبتكارية واضحة ، ويصبح الشاعر — بالتالى — إنسانا يتميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة لاتتوافر فيمن حوله من البشر العاديين، وهى قدرات تمكنه من أن يعرف —أكثر مما يعرفون —ويدرك - أكثر مما يدركون - العلاقات الكامنة بين الأشياء . ولافاصل بين هذا كله وبين التشبيه، بل لعل التشبيه هو المظهر العملى لهذه القدرات عند بعض اللغويين ، ألم يذهب المبرد إلى أن التشبيه الجيد قرين الفطنة والتعرف على مالا يعرفه الآخرون، وذلك حين قال (أحسن الشعر ماقارب فيه القائل إذا أشبه ، وأحسن منه ماأصاب به الحقيقة ونبّه فيه بفطنته على مايخفى على غيره)(٦) .

---

(١) أبو حاتم الرازى : الزينة ١ / ٣٠

(٢) لسان العرب (مادة شعر) ٦ / ٧٧

(٣) الحافظ اليغمورى : نور القبس / ٤٩

(٤) حازم : منهاج البلغاء / ١٤٤

(٥) لسان العرب (مادة شعر) ٦ / ٧٧

(٦) المرزبانى : الموشح / ٢٤٢ والحاتمى : حلية المحاضرة / ٧٢

لقد تركت هذه الأهمية التي يحتلها التشبيه عند اللغويين آثارها الظاهرة في غير شاعر من شعراء العصر العباسي الأول ، وحسبنا هنا أن نشير إلى ما قاله شاعر مثل البطين – معاصر لأبي نواس – من أنه قد (أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان ، مدح رافع ، أو هجاء واضع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق) ،(١) أو إلى ما قاله بشار – قبل البطين بقليل – عندما سئل (بم فقت أهل عصرك وسبقت أبناء عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه قال : لأني لم أقبل كل ما تورده على قريحتي ويناجيني به طبعي ويبعثه فكري ، ونظرت الى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فسرت إليها بفكر جيد وغريزة قوية فأحكمت سبرها وانتقيت حرها وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها)(٢) . وجلي أن التشبيه عند الشاعرين قد صار أحد الأصول التي تتحقق بها البراعة والتفوق .

لقد أسهم اهتمام اللغويين بالتشبيه في تشكيل الذوق الأدبي السائد ، وبذر بذور الإعجاب المتواتر بالتشبيه عبر أجيال طويلة من النقاد والبلاغيين ، هذا الإعجاب يبدأ من قدامة الذي جعل التشبيه (غرضا من اغراض الشعر)(٣) ، وهو لم يفعل ذلك تأثرا بالثقافة اليونانية أو بترجمة متى لكتاب الشعر الأرسطي كما يفترض البعض(٤) ، بل إنه كان يتبع خطى أستاذه ثعلب لا أكثر ولا أقل ، وثعلب لم يكن متأثرا على أي نحو من الأنحاء بالثقافة اليونانية الوافدة . وفي

---

(١) المرزباني : الموشح / ١٧٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة٢/٢٣٩

(٣) قدامة : نقد الشعر/٢٣

(٤) راجع شوقي ضيف : البلاغة تاريخ وتطور/٨٣-٨٤

أوائل القرن الرابع يقابلنا قول ابن أبى عون (— ٣٢٢ ﻫ) الذى يرى (أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء : منه المثل السائر .. ومنه الاستعارة الغريبة . . . ومنه التشبيه الواقع النادر ... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه ، ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه ، وذلك أنه لايقع الا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره)(١) . وهنا نجد نفس التركيز القديم على التشبيه ، ولكن ما كان يقال من قبل بشكل عرضى قد أصبح يقال هنا فى وضوح وحسم ، فالشعر عند ابن أبى عون ليس إلا التشبيه والاستعارة والمثل وما سوى ذلك فكلام لافائدة منه . قد يكون ابن أبى عون قرن التشبيه بالاستعارة والمثل السائر تحت وطأة الإعجاب بشعر المحدثين وإلحاح أبى تمام — بوجه خاص — على الاستعارة التى قرنها ابن المعتز بالبديع(٢) ، أو إلحاح صالح بن عبد القدوس على الأمثال السائرة(٣) ، ولعل ابن أبى عون كان — فضلا عن ذلك — متأثراً بما نقله ابن المدبر (— ٢٧٩ ﻫ) عن أرسطو من أن البلاغة هى حسن الاستعارة .(٤) قد يكون كل هذا صحيحا ، ولكن تأثير اللغويين يظل هو الأقوى ، والدليل على

---

(١) ابن أبى عون : التشبيهات /١-٢ وهذا الفهم للشعر ينقله عن ابن أبى عون الحاتمى : حلية المحاضرة /١٢ وابن وكيع : المنصف ورقة/١٢ (ب) والمرزوقى : شرح الحماسة ١٠/١ وابن رشيق : العمدة ١٢٢/١ وغيرهم كثير.

(٢) ابن المعتز : البديع /٢٥

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ٢٠٦/١

(٤) ابن المدبر : الرسالة العذراء : رسائل البلغاء ٢٤١/٢

ذلك أن التشبيه يظل هو أهم أقسام الشعر وأصعبها على الشاعر فيما يرى ابن أبى عون وليس هذا رأى مترجمى أرسطو وشراحه بل هو رأى اللغويين.

إن ربط ابن أبى عون بين القدرة على التشبيه وبين لطافة الحس والقدرة على التمييز، يردنا — على الفور — إلى فكرة الفطنة علامة على الشاعرية عند اللغويين، وهذه فكرة لا نجدها عند ابن أبى عون وحسب بل نجدها تتكرر عند معاصريه مثل أبى حاتم الرازى (— ٣٢٢ هـ)(١)، أو عند المتأخرين عنه أمثال ابن فارس (— ٣٩٥)(٢)، والباقلانى(— ٤٠٣ هـ)(٣). لكن هذه الفكرة تتضح بشكل خاص لدى صاحب البرهان الذى يقول (والشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ... ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتى بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى)(٤)، ثم يقول (وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم. وكلما كان المشبِّه منهم فى تشبيه ألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق)(٥)، وهذا كله ليس إلا تكرارا ناضجا لنفس الأفكار التى وضعها اللغويين منذ القرن الثانى للهجرة.

وهذا الذى ذهب إليه قدامة وابن أبى عون وصاحب البرهان لا يختلف

---

(١) أبو حاتم الرازى : الزينة ١/٣٠
(٢) ابن فارس : مقاييس اللغة ٣/١٩٤
(٣) الباقلانى : اعجاز القرآن /٧٦،٧٧
(٤) اسحاق بن وهب : البرهان فى وجوه البيان/١٦٤
(٥) المرجع السابق /١٣٠.

كثيرا عما رواه الآمدى عمن يسميهم أهل النصفة من أصحاب البحترى ، وكيف أنهم يسلمون لابى تمام بما هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى (وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره - من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة - فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام)(١) ، ومعنى هذا أن الخاصية النوعية للشاعر الممتاز تتمثل فى قدراته الابتكارية الخاصة وإتيانه بالمعنى الجديد الدقيق من لطيف التشبيه وبديع الوصف ، وهذا - بدوره - فهم له جذوره التى رأيناها عند لغويى القرن الثانى .

وإذا خلفنا القرن الرابع كله وانتقلنا إلى القرن الخامس وجدنا الأفكار نفسها ما تزال قائمة مؤثرة ، وحسبنا أن نشير إلى ابن رشيق الذى يقول (وإنما سمى الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استظراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقص عما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندى مع التقصير)(٢) . وهذا فهم للشعر يذكرنا جوهره وبنص لفظه بما قاله صاحب البرهان - فى القرن الرابع - الذى يرجعنا بدوره إلى التعريفات الأولى التى وضعها لغويو القرن الثانى . ولا يقبل ابن رشيق هذا التعريف للشاعر فحسب بل إنه يجعل هذا التعريف أساساً للحكم على الشعراء بوجه عام ، ولتفضيل ابن الرومى بوجه خاص ، فيرى أن ابن الرومى (أولى الناس

---

(١) الآمدى : الموازنة ٣٩٧/١

(٢) ابن رشيق : العمدة ١١٦/١

جاسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه)(١) . ثم يقول - فى موضع ثان - (وأنا أقول أكثر الناس اختراعا ابن الرومى)(٢) ، ثم يذهب - فى موضع ثالث - إلى أنه فى شعر ابن الرومى (من مليح التشبيه مادونه النهايات التى لا تبلغ ، وإن لم يكن التشبيه غالبا عليه كابن المعتز)(٣) ، والحديث عن التشبيه - هنا - وربطه بخصائص الشاعرية أمر يذكرنا بالأصول الأولى التى وضعها اللغويون .

وليس من الضرورى - بعد ذلك - أن نمضى فى حصر كل ما قيل عن الفطنة أو عن تعريف الشاعر والشعر أو عن التشبيه ، حسبنا هذه الأمثلة التى عرضناها وهى تدل على التأثير اللافت الذى خلفه اللغويون ، ولكن علينا ألا نسرف فى تقدير دور اللغويين فى هذا المجال ، وعلينا أن ندرك أن الملاحظات التى تركها اللغويون ما كان يمكن لها أن تصنع ما صنعت ، لولا أن النقاد المتأخرين - منذ أوائل القرن الرابع - قد نظروا إليها فى ضوء معارف وثقافات جديدة عمقتها وأنضجتها ، وأكسبتها أبعادا جديدة لم تكن لها عند واضعيها الأوائل .

لقد تلقف أنصار المولدين والمدافعون عن المحدثين ما قاله بعض اللغويين عن الشاعرية أو عن الإبتكار أو عن التشبيه ، وضخموه تضخيما واضحا ، وأسقطوا عليه الكثير من مثلهم الفنية الجديدة ، واستغلوه - بعد ذلك - فى الدفاع عن الشعراء الذين تحمسوا لهم ، ومن هنا نفهم لماذا قرن ابن أبى عون التشبيه بالاستعارة والمثل السائر ، أو لماذا قرن ابن رشيق الشاعرية بالتوليد والاختراع والابتداع والاستطراف وحسن الإتباع ، أو لماذا قال (وقالت طائفة من المتعقبين :

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٦/١

(٢) نفس المرجع ٢٤٤/٢

(٣) نفس المرجع ٢٣٧/٢

الشعراء ثلاثة جاهلي وإسلامي ومولد ، فالجاهلي امرؤ القيس ، والإسلامي ذو الرمة والمولد ابن المعتز . وهذا قول من يفضل البديع وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر)[1] . وقد يكون هذا الحكم استمرارا لما قاله أبو عمرو بن العلاء ومحمد بن سلام وحماد عن امرىء القيس وذى الرمة ولكنه يفارقهم فى النظر إلى التشبيه باعتباره قسما من مذهب فنى اتصف به المحدثون والمولدون ، وهو مذهب كان يخلف فى نفوس اللغويين توجسا وريبة لا سبيل إلى إنكارها أو التقليل من شأنها .

قد يكون ما أصّله اللغويون فيما يتصل بربط التشبيه بالشاعرية أمرا طيبا ، ولكن المشكلة أن اللغويين شغلوا بالتشبيه عما سواه من الأنواع البلاغية للصورة الفنية بل إنهم لم يحاولوا النظر إلى التشبيه نفسه من خلال تصور متماسك عن طبيعة الفن الشعرى ، لقد لفتهم التشبيه وأثار انتباههم لأنه كثير الظهور عند الفحول من شعراء الجاهلية أمثال امرىء القيس ، فلم يجدوا بأساً من عد التشبيه علامة على الشاعرية ودليلا على براعة الشاعر ، وبما أنهم عدوا الشعر - لغة - قرين الفطنة واكتشاف غير المعروف فلا بأس أن يقرن بعضهم التشبيه بالتفطن إلى ما لا يلتفت إليه الآخرون ، لأن التشبيه - فى النهاية - نوع من الملاحظة الذكية لصلة بين شيئين أو أشياء ، لا تبدو للنظر العادى أو لأول وهلة ، وتلك بدورها ليست شيئا سوى الفطنة التى يرتد إليها معنى كلمتى الشعر والشاعر ، ولكن « الشاعرية » نفسها كخاصية نوعية تميز الشاعر عن غيره وتفصل ما بين الشعر وغيره من الأنشطة البشرية لم تكن بالمشكلة التى تؤرقهم ، وما نقلناه - آنفا - عن اللغويين من نصوص لا يمثل وجهة نظر عامة أو ثابتة بينهم ، بل هو أقرب إلى أن يكون حدساً جزئياً يتكشف لصاحبه فى لحظة أو لحظات دون أن يكون تصورا واعيا منظما يسيطر على ذهن اللغوى ويدفعه إلى تعميقه وتنميته ، وإحداث تجانس نظرى بين عناصره

---

(١) ابن رشيق العمدة ١/١٠٠

ولن ندهش - والأمر كذلك - لو قابلنا عند أصحاب النصوص التى ذكرناها ما ينقض هذه النصوص أو يتعارض معها ، إذ يظل اللغوى - فيما يتصل بتعامله مع الشعر والشعراء - تأثريا وانطباعيا إلى مدى بعيد .

والحق أن دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنيـة وعلاقة هذه الأنواع بالخصائص النوعية للشعر لم تكن هى المشكلة الأولى بالنسبة للغويين . لقد كانت مشكلتهم الأولى هى الحفاظ على اللغة العربية نفسها ، بكل مايتفرع من هذه العملية من جمع ورواية ودراسة واختيار وتعليم . وكان اهتمامهم بالشعر — فى أغلب الأحيان — راجعا إلى أنهم عدوه بمثابة « وثيقة » متعددة الفوائد والمزايا ، فهو — من ناحية — يمكن أن يكون مصدراً لكثير من المعارف عن حياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها ، وهو - من ناحية ثانية - يمكن أن يكون « وثيقة » لغوية تعرف منها لغات القبائل والفروق بينها ، وتستخدم فى حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة ، وهو - من ناحية ثالثة - يمكن أن يكون مادة تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها ، ومن هنا كانت تنبع فكرة المختارات الشعرية وشروحها . وليس فى مثل هذه النظرة أدنى غرابة ، إذ يظل اللغويون ينظرون إلى الشعر القديم — وهو المادة الأساسية للدرس عندهم — على أنه «ديوان العرب» الذى حفظت به الأنساب وعرفت عن طريقه المآثر ، ومنه تُعُلِّمَتْ اللغة ، وهو حجتهم فيم أشكل من غريب القرآن أو مختلف الحديث ، وهو - بعد - علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه(١) . وقد كان الجاحظ عارفا بهذه الحقيقة جيداً عندما قال (طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يعرف إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فألفيته

---

(١) راجع ابن سلام : طبقات فحول الشعراء/٢٢ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/٦٣ — ٦٤ وابن فارس : الصاحبى/٢٣٠

لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة فرأيته لاينقد إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب)(١) .

وليس كل اللغويين كما وصف أبو عثمان ، إذ أن هناك عددا غير قليل منهم نظر إلى الشعر من زاوية فنية واضحة ، وحاول الفصل بين الحكم اللغوى والحكم الفنى ، واجتهد فى التذوق وإصدار ملاحظات وأحكام تتصل بالقيم الأسلوبية أو التعبيرية للشعر ، ولكننا لو توقفنا عند أى من هؤلاء وحاولنا أن نعثر لديه على تصور متماسك لطبيعة الفن الشعرى أو لطبيعة الدور الذى تقوم به الاستعارة أو التشبيه وغيرهما فى الشعر لما وجدنا مايرضى فضولنا . صحيح أن حمادا اعترض على شعر الكميت وقال له (وأنت شاعر ؟ ! إنما شعرك خطب)(٢) . وهذه عبارة ـ رغم أنها بادية الانفعال ـ تشى بأن حمادا يدرك أن الشعر أكثر من أن يكون نظما وقافية ، أو أن جوهر الشعر يتعارض مع الدعاية المباشرة التى وجهها الكميت للهاشميين ، ولكن إذا بحثنا عن الفرق بين الشعر والخطابة أو الشاعر والخطيب لم نجد أدنى إجابة عند حماد أو حتى عند غيره من اللغويين . ولقد ترك الأصمعى ملاحظات وأحكاما كثيرة على الشعراء . ولكنها أحكام فيها الكثير من التناقض والتنافر والإكثار من أفعل التفضيل . وخلاصة ما يمكن أن نعرفه من كتاب الأصمعى « فحولة الشعراء » أن الشاعر إما فحل أو غير فحل ، أما الفحل فهو الذى له مزية على غيره (كمزية الفحل على الحقاق)(٣) ، ولن نجد — بعد

---

(١) راجع الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوىء المتنبى ؛ مع الإبانة للعميدى ٢٢٣ — ٢٢٤ وقارن بالبيان والتبيين ٢٤/٤

(٢) المرزبانى : الموشح /١٩٦

(٣) الأصمعى : فحولة الشعراء /١٢

ذلك ــ شيئا مفيدا يتصل بالخصائص أو السمات الفنية التي تجعلنا نحكم على شاعر بالفحولة أو بغيرها فضلا عن أننا لن نجد أى ذكر للدور الذى يلعبه التشبيه فى تدعيم مثل هذا الحكم . وكل ما نجده عند الأصمعى فى هذا الشأن قوله (لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعانى وتدور فى مسامعه الألفاظ ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم)(١) وهذا فهم ساذج ، لأن كل هذه المعارف قد تتحقق ويظل المرء أبعد ما يكون عن الشاعرية بله صفة الفحولة فيه . ولو نظرنا إلى الأحكام التفصيلية للأصمعى على بعض تشبيهات امرىء القيس وطرفة ، لما وجدنا فيها أدنى تصور يربط بين البراعة فى التشبيه وبين الشاعرية نفسها .(٢) .

وإذا تجاوزنا الأصمعى إلى تلميذه ثعلب (وتلمذته للأصمعى جاءت عن طريق أبى نصر) لم نجد شيئا سوى أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار ، ثم تتفرع هذه القواعد إلى أصول، هى المدح والهجاء والرثاء والاعتذار والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبـــار(٣) . ولن نجد مبررا لهذا التقسيم ، ولا ما يبرر الخلط بين أغراض محددة للشعر مثل الهجاء والمدح وبين وسيلة تعبيرية مثل التشبيه ، يمكن أن تتوسل بها هذه الأغراض دون أن تنفصل عنها بأى حال من الأحوال ، ناهيك عن أننا لن نجد أى تصور لطبيعة التشبيه نفسه

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١٩٧/١ - ١٩٨

(٢) راجع هذه الأحكام عند الحاتمى : حلية المحاضرة /٥٦ - ٥٩

(٣) ثعلب : قواعد الشعر /٢٨

أو لطبيعة الصلة التي تربطه بالفن الشعري ، كل مانجده مجموعة من الأمثلة أغلبها لشعراء الجاهلية ولامرىء القيس بوجه خاص .

ولقد أرسل أحد أبناء الواثق — الخليفة العباسي — رسالة إلى أبي العباس المبرد يسأله فيها عن أي البلاغتين أبلغ ، بلاغة الشعر أم بلاغة الخطب والكلام المنثور المسجوع . فأجابه المبرد بكتاب يشرح فيه الفرق بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر . وخلاصة الكتاب أنه لا فارق بين النثر وبين الشعر إلا في الوزن فحسب . إن البلاغة عند المبرد هي (إحاطة القول بالمعنى واختيار الكلام ، وحسن النظم حتى تكون الكلمة مقاربة أختها ، ومعاقدة شكلها ، وأن يقرب بها البعيد ، ويحذف منها الفضول ... فإن استوى هذا في الكلام المنثور والكلام المرصوف المسمى شعراً ، ولم يفضل أحد القسمين صاحبه ، فصاحب الكلام المرصوف أحمد ، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية ، والوزن يحمل على الضرورة ، والقافية تضطر إلى الحيلة . وبقيت بينهما واحدة ، ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما ، ولكن يرجع إليهما عند قولهما ، فينظر أيهما أشد على الكلام اقتدارا ، وأكثر تسامحا وأقل معاناة ، وأبطأ معاسرة ، فيعلم أنه المقدم)(١) . أي أنه لا فارق جوهري بين الشعر والنثر إلا بمجرد الوزن والقافية ، وأن هذين العنصرين يفرضان على الشاعر قيوداً لا يعرفها الناثر . وحتى هذه الملاحظة ليست جديدة فإنها واردة عند ابن سلام الذي قال إن (المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام)(٢) . أما عن التشبيه الذي اهتم به المبرد دون غيره من الأنواع البلاغية للصورة ، فلن نجد في كتاب « الكامل » أي تصور للفارق بين استخدامه في الشعر

---

(١) المبرد / كتاب البلاغة /٥٩ - ٦٠

(٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء /٤٦ - ٤٧

أو استخدامه فى النثر بل ثمة ملاحظات تشير إلى أن المبرد لا يرى فارقا بين الاستخدام الشعرى والاستخدام النثرى للتشبيه(١) .

آمن اللغويون — إذن — بالفكرة التى ترى أن الشعر والنثر نوعان من الكلام البليغ لا شكلان متمايزان من التعبير ، وقالوا إنه ليس ثمة فارق بين الشعر والنثر إلا أن الأول مقيد بالوزن والقافية التى يتحرر منها الثانى . وكان من الطبيعى أن يصرفهم التركيز على هذا الفارق الشكلى عن الإلتفات إلى الفعالية اللغوية الخاصة بالشعر باعتبارها مظهرا لنشاط عقلى متمايز عن نشاط الناثر . ومن الطبيعى — فى مثل هذه الحالة — ألا نجد واحدا من اللغويين يفترض أن الدور الذى تقوم به الكلمات فى الشعر يمكن أن يتمايز عن دورها فى النثر ، أو يفترض أن طبيعة الاستخدام الشعرى للغة قد تجعلها تتعدى الأطر الثابتة للعرف اللغوى ، أو تحطم النسق اللغوى المتعارف عليه . لقد ذهب غير واحد من اللغويين إلى أن الناثر مطلق السراح فى تعامله مع اللغة ، أما الشاعر فإنه مقيد بالوزن والقافية ، ومن ثم ذهبوا إلى إمكانية التساهل مع الشاعر فى بعض القواعد اللغوية الهينة ، كأن يمد المقصور ويقصر الممدود ، أو يصرف مالا ينصرف ، أو يحذف مالا يجوز حذفه فى النثر أو يتساهل فى تأخير ما يستحسن تقديمه أو يحذف لام الأمر ، كما يقول الفراء الكوفى(٢) . أو كما يقول سيبويه (يجوز فى الشعر مالا يجوز فى الكلام)(٣) ولا ترجع هذه الحرية التى تمنح للشاعر إلا إلى هذه العلة الشكلية التى أجملها ابن سلام عندما أشار إلى أن المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر .

---

(١) راجع - مثلا - الكامل ٢/ ٢٩

(٢) ابن جنى : الخصائص ٣/٣٠٣

(٣) سيبويه : الكتاب ٨/١

ولكن هذه الحرية التى يسمح بها اللغويون للشعراء هى حرية متعلقة بالمسائل الهينة التى لاتخل بالنسق الأساسى للغة الذى ينبغى أن يلتزم به كل الشعراء . ولقد تحدد هذا النظام اللغوى عن طريق الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح ، وخاصة الشعراء القدماء الذين شهد لم بالسلامة اللغوية والنقاء اللغوى الذى لم تشبه شائبة العجمة أو التحضر . وإذا تجاوز الشاعر المتأخر إطار هذا النظام الذى حدده أسلافه القدماء فإنه مخطىء لامحالة ، بل إن هذه الحرية النسبية التى تمنح للشاعر المتأخر — وهى ماتسمى بضرورات الشعر أو الضرائر الشعرية — لم تمنح له إلا لأنها وردت عند أسلافه من الشعراء القدامى الموثوق بنقائهم اللغوى ، ومن ثم فإن ذلك الشاعر المتأخر لا يمكن أن يلجأ إلا إلى ضرورة أبيحت للقدماء . ولا معوّل — والأمر كذلك — على ما يمكن أن يفرضه تطور اللغة نفسها ، أو على ما يمكن أن تفرضه تجربة الشاعر ذاتها . إن الضرورة الشعرية — فى هذه الحالة — أشبه ماتكون بعملية قياس ، لايسمح للشاعر المتأخر بالمضى فيه ، إلا إذا استند على شواهد ومقدمات متواترة فى الشعر القديم . وكما يقول أبو على الفارسى — بعد أن تمثل أفكار الأجيال الأولى من اللغويين — (يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم . فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا . وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك بين ذلك). (١) وإذا كان الأمر كذلك فلابد أن تكون الضرورة الشعرية مقيدة إلى أقصى درجه ، ويصبح الشعراء — حقا — هم أمراء الكلام — كما قال الخليل — (٢) ولكن لايمكن أن يسمح لهم إلا بالتجاوز الهين لبعض الأمور التى تساهل فيها أسلافهم

---

(١) ابن جنى : الخصائص ٢ / ٣٠٣

(٢) سيبويه : الكتاب ١ / ٨ منهاج البلغاء / ١٤٣ .

(فأما لحن فى إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ، ولامعنى لقول من يقول : إن للشاعر عند الضرورة أن يأتى فى شعره بما لا يجوز . . . وماجعل الله الشعراء معصومين يُـوقـّـون الخطأ والغلط ، فما صح من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فردود) وإذن ، فلا مفر للنقاد أن يقولوا (لاخير فى الضرورة . على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها مايُـسمع عن العرب ولايعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله فى العيب يلزمه إياه) .(١) .

ولا يمكن لمثل هذه النظرة اللغوية الصارمة التى فرضتها ضرورات العصر ومحاولة العرب الثبات بلغتهم أمام هذه البلاد المفتوحة التى اندفع أهلها إلى الإسلام ولغتهم غير عربية وخاصة الفرس — أقول لا يمكن لهذه النظرة الصارمة أن تساهم فى إقامة أى تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة الفنية . إن أى تصور صائب للأنواع البلاغية للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس تصور ناضج لطبيعة الشعر ذاته ، بحيث يوضع فى الإعتبار — دائما ـ أن حرية الشاعر فى التعامل مع اللغة ليست إلا مظهرا لطبيعة النشاط التخيلى الذى يقوم عليه الشعر ، باعتباره نشاطا إنسانيا متمايزا . ويصبح التعامل مع لغة الشاعر ـ تبعا لذلك ـ أمراً يرتبط فى المحل الأول بطبيعة التجربة التى تقدمها قصيدته ، وبطبيعة الموقف الذى يحاول الشاعر اكتشافه وتأمله من خلال اللغة . إن الشعر تفاعل حس ولغة، وكونه كذلك يعنى أن الشاعر يحاول ـ دائما ـ أن يكتشف طبيعة الانفعالات والمشاعر الغامضة والمراوغة التى تؤرِّقه أثناء التجربة من خلال اللغة . واللغة بهذا المعنى ليست وعاء للفكر ، أو كساء له ، إنها الوسيلة التى تكتشف بها الفكرة الشعرية ذاتها وتعدل بها من طبيعتها . إنها أداة الشاعر ووسيلته فى

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢ / ٢٦٩ .

فى الاكتشاف والتحديد والتعرف . ولا يرجع نجاح الشاعر فى سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلا إلى قدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة تتكشف من خلالها التجربة ، ويتحدد بها الفكر ذاته . إن الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها ، بل إنه قد يغير من صياغتها ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفى الثابت، ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به . وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن ، وإنما هو الضروروة الملحة النابعة من من الرغبة فى اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها . وبهذا الفهم فانه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة لا تضع فى اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها . وبهذا الفهم — أيضا — فاننا نذهب — الآن — إلى أن الصورة الفنية شيء ضرورى حتمى ، لأن الشاعر بمجرد أن يحاول التحديد والكشف يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز ، وهذا هو ماعناه الناقد مرى (Murry) عندما قال إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون إستعاريا(١) ، يعنى بذلك أن الشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لإنفعالاته أو إدراكها يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة ، ومن ثم يضطر إلى الاستعارة ، التى هى - فيما يقول - بمثابة فعل غريزى ضرورى للعقل ، أثناء تكشفه الحقيقة وتنظيمه للتجربة .(٢) .

ولم يكن اللغويون - وهم محكومون بعصرهم وضروراته ومرحلته الحضارية - يدركون هذه الحقيقة . لقد كان الخليل - بذكائه النادر - يستشعر شيئا من هذه الحقيقة ، خاصة عندما قال (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا . ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن

---

(١) Murry, The Problem of style, p. 78.

(٢) Murry, Countries of the Mind, Vol 2, p. 2.

تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته وإستخراج ماكلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم)(١) . ولقد علق حازم القرطاجنى على ذلك بقوله (كلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والإختلال لأنهم من ثبت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم فى علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى)(٢) . ولكن الخليل لم يطور الفكرة التى يوحى بها قوله ، ولم يمض فى تأملها حتى النهاية ، وظلت الفكرة من قبيل الحدوس الجزئية التى تحدثت عنها فيما أسلفت . أما باقى اللغويين فقد ظلوا ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوى صارم ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها ، إبتداء بما نسميه الآن بالنثر العلمى وانتهاء بأرفع درجات الشعر . وقد جعلهم ذلك يتغافلون عن طبيعة الجانب الإنفعالى الذى تتشكل على أساسه لغة الشعر ويتجاهلون ما فى اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة ، لا تخضع لكل مافرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة .

ولقد زاد من صرامة النظرة اللغوية إلى الشعر أن جُلّ اللغويين الذين حاولوا إصدار أحكام نقدية على الشعر كانوا من المدرسة البصرية . والمدرسة البصرية لا تحترم فردية المعنى إحتراما كاملا ، وتحاول - باستمرار - أن تدخل النصوص المختلفة والمتمايزة فى إطار واحد ثابت ، إذ المهم عندها الحرص على نظام شامل للغة . لقد أدخلت المدرسة البصرية اللغة بكاملها فى قوالب عقلية ومنطقية ، وحاولت

---

(١) حازم : منهج البلغاء / ١٤٣ - ١٤٤ ويروى النص بتغير لافت للإنتباه عند ابن فارس : الصاحبى / ٢٣٢ .

(٢) حازم : منهاج البلغاء / ١٤٣ .

أن تثبت أن للشذوذ والإنحراف من قبيل الأعراض الطارئة ، وأن لها فى ذلك أسبابا عقلية . ومن هنا كان الاهتمام بأن يكون لكل نبرة وكل كلمة وكل جملة أساس ترتكز إليه من حيث حقيقة أشكالها والمواقع التى تحتلها داخل هذه القوالب العقلية ، أو الأصول التى لا يمكن الخروج عليها . ولاشك أن اللغة الحية - كما يقول كوربان - لاتحتمل مثل هذه الـ « تليولوجيا » الجامدة ، نظرا لتشعبها واتساعها ، إذ ينبغى الإنتباه إلى وجود الشذوذ فى الأشياء نفسها .(1) قد تجدى الطريقة البصرية هذه فى تيسير التعلم والتصنيف السهل ولكنها من الزاوية الفنية معيبة ، لأن اللغة الشعرية - فى ضوء هذا الفهم - لن ينظر إليها إلا من خلال أطر ثابتة جامدة . وإذا بدا فى لغة شاعر من الشعراء الموثوق بنقائهم اللغوى جموح عن هذه الأطر ففى وسع الطريقة البصرية أن تتأول حتى يسلس قياد الشاعر لمفهوم الأطر الثابتة . ومثل هذه الطريقة تهمل ما فى اللغة نفسها من تجدد مستمر سواء فى لغة الحديث أو فى لغة الشعر (وأى بحث فى لغة الشعر خاصة يقوم على أساس اطراد بعض الأفكار أو الأسس لا يمكن أن ينتهى إلى نتيجة سليمة تماما ، لأن ذلك يعنى أن النشاط اللغوى متكرر ، وهذا الافتراض قد ينفع فى تعلم الأجانب للغة ، ولكنه لا ينفع إذا نظر إليه على أنه كشف دقيق لطبيعة اللغة وإمكانياتها)(2).

وما دام هذا النظام اللغوى الذى أقامته المدرسة البصرية قد تحدد فى ضوء دراسة أشعار القدماء فلابد أن يطالب الشاعر المحدث بالسير داخل الأطر اللغوية الجاهزة التى حددت له من قبل ، وتصبح العودة الدائمة إلى التقاليد اللغوية القديمة

---

(1) هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية / 221 - 222

(2) مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى / 32

أو ما يسمى بطريقة العرب هي المعيار أو المبدأ الأساسي الذي يتفهم من خلاله اللغوي شعر المحدثين . وهذا أمر يدعم الإحساس بقداسة اللغة نفسها ، ويقلل من الإحساس بما يمكن أن يحدث فيها من تطور وتغير ، ولن يستشعر اللغوي — في هذه الحالة — التغيرات الجذرية في الذوق أو طرائق التعبير الشعري ، بل يظل عاكفا على مادته القديمة ، محاولا أن يتأمل كل جديد من خلالها ، ويحكم على كل محدث بالقياس إليها .

ولابد — والأمر كذلك — أن يأتي الصدام الدائم مع الشعراء الذين قد يخرجون على فكرة الأطر الثابتة ، وأخبار الخصومة بين الشعراء واللغويين مستفيضة ، حسبنا أن نشير إلى ما دار بين عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي والفرزدق ، أو ما هجابه بشار سيبويه ، أو ما دار بين المتنبي وابن خالويه(1). ولابد — والأمر كذلك — أن يصطدم اللغويون بشعر المحدثين ، أو على الأقل يشعرون إزاءه بشيء غير قليل من الريبة والتوجس ، خاصة إزاء الشعراء الذين يتباعدون تباعدا ملحوظا عما يسمى بعمود الشعر وطريقة العرب . قد يتقبل بعض

---

(1) يذكر أحمد أمين (ضحى الاسلام ٢٨٣/٢) فيما يتصل بهذا ما قاله عمار الكلبي عندما عاب اللغويون شعره :

ماذا لقينا من المستعربين ومن ... قياس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
ان قلت قافية بكرا يكون بها ... بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا
قالوا لحنت ، وهذا ليس منتصبا ... وذاك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرضوا بين عبدالله من حمق ... وبين زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم ... وبين قوم على إعرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا ... ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

اللغويين الشعر المحدث ، ويحاول — على مضض — تفهمه وروايته مثلما فعل أبو حاتم أو المبرد أو ثعلب ، ولكن البعض الآخر يظل متمسكا بموقفه الجامد ، مثل ابن الأعرابى الذى قال — بعد أن سمع شعر أبى تمام — (إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل)(١) ، وهذا قول يعبر عن موقف محافظ لا يستشعر ما يمكن أن يحدث فى الشعر من تطور وتغير ، وحتى إذا استشعر ذلك فإنه لا يمكن أن يتعاطف معه ، إذ تظل أشعار المحدثين — فيما يقول ابن الأعرابى أيضا — (بمنزلة الريحان يشم يوما ويذوى فيرى على المزبلة ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا) (٢)

وفى ضوء هـــذا كله يمكن أن نفهم لماذا ألحّ اللغويون على التشبيه دون الاستعارة ، أو لماذا توقف الأصمعى إزاء بعض الاستعارات الجاهلية وعدها من قبيل الخطأ اللغوى الذى اضطر إليه الشاعر بسبب الوزن والقافية(٣)، أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة للغويين عموما مصدرا لسوء الفهم والارتباك ، لما فيها من تغير لافت فى الدلالة ، وإخلال بصفة الوضوح الفاقع التى يؤثرها اللغويون كل الإيثار . إن التشبيه هو أداة الشاعر القديم الأثيرة — فى نظر اللغوى — وهو جار كثير فى كلام العرب ، ومن ثم فإن إيثاره إيثار للقديم واحترام لفكرة التقاليد والنظام اللغوى الموروث . وهذه أفكار بثها اللغويون بثا قويا ، لم ينج

---

(١) الصولى : أخبار أبى تمام /٢٤٤ وأخبار البحترى /١٤٧ والمرزبانى : الموشح /٣٠٤ والآمدى : الموازنة ١٩/١ .

(٢) الحافظ اليغمورى : نور القبس /٣٠٢ — ٣٠٣

(٣) الحاتمى : حلية المحاضرة / ١٣ وانظر القزاز القيروانى : ما يجوز للشاعر فى الضرورة /٤١ .

من تأثيره الشعراء أنفسهم . وهذا أبو تمام — رغم ما اتهم به من خروج على طريقة العرب — يقول فى وصيته للبحترى : (وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، فما استحسنته العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله تعالى) .(١)

* * *

— ٣ —

إذا كان اللغويون ألحوا على التشبيه لأنه أكثر الأنواع البلاغية للصورة جذبا للإنتباه فى الشعر الجاهلى ، وهو موضوع درسهم الأساسى فإن المتكلمين قد ألحوا على المجاز ، بسبب مجموعة المشاكل الأسلوبية التى آثارتها نصوص القرآن والحديث ، من الناحية الدينية الخالصة ، بكل ما يتصل بهذه الناحية من قضايا اعتقادية ،حاول المتكلمون إقرارها أو توضيحها على المستوى الثقافى العام .

أما المجاز - كمصطلح بلاغى - فإنه لم يأخذ طريقه فى الشيوع إلا على يدى أبى عبيدة فى كتابه « مجاز القرآن »(٢) . ولكن مفهوم المجاز - عند أبى عبيدة - ليس هو المفهوم المحدد الذى أخذه المصطلح فيما بعد على أيدى المعتزلة بوجه خاص . فالمجاز - عند أبى عبيدة - ليس قسيما للحقيقة أو مقابلا لها ، وإنما هو مصطلح يترادف — بشكل عام - مع طرق التعبير ومسالكه المختلفة ، بكل ما يمكن

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢/١١٥

(٢) يقول ابن تيمية : (وأول من عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة معمر بن المثنى فى كتابه ، ولكنه لم يعن بالمجاز ماهو قسيم الحقيقة، وإنما عنى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية) . الإيمان/٣٥

أن يندرج تحت هذه الطرق أو المسالك من تجوّز لغوى سواء أكان ذلك على المستوى الدلالى الخالص أو على المستوى التركيبي الخاص بالنظام النحوى والصرفى للكلمات(١) . هذا المعنى العام للمصطلح نجده عند الفراء (- ٢٠٧)(٢) ، وعند ابن قتيبة (- ٢٧٦ هـ) الذى يفهم المجاز على أنه (طرق القول ومسالكه) وهو فهم عام يمكن أن يشتمل - كما اشتمل عند أبى عبيدة - على (الاستعارة والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتعريض والإفصاح والكناية والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع أشياء كثيرة)(٣) ، وهذا هو نفس الفهم للمصطلح عند المبرد (٤) ، أو عند بعض رجال القرن الرابع ممن كانوا بمعزل - نوعا ما - عن التأثير الفكرى للإعتزال(٥) . ولكن هذه الدلالة العامة للمجاز لم تكن هى الدلالة السائدة، لأن دلالة المصطلح أخذت فى التحدد والتبلور منذ القرن الثالث فى بيئة المعتزلة بوجه خاص .

لقد حاول المعتزلة — فى ضوء أصولهم الخمسة المعروفة — تنقية العقيدة من كل ما لابسها من سوء فهم ، والدفاع عنها إزاء كل هجوم أو تشكك أو لبس، وكان مبدأ التوحيد — عندهم — منطلقا أساسياً لمبحثهم فى المجاز ، حرصا على تنقية

---

(١) راجع محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى النقد العربى /٤١ وما بعدها.
(٢) المرجع السابق : ٥٧ - ٥٨ .
(٣) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٥
(٤) المبرد : الكامل ٩٢/١ ، ١٢٧/٤ — ١٢٨
(٥) — راجع على سبيل المثال — قدامة : نقد الشعر / ١٠٥ الحاتمى : حلية المحاضرة / ١٣

الألوهية من كل ما يمكن أن يحــوم حولها من تصورات تؤدى إلى التشبيه أو التجسيم(١) ، وحرصا على تجريد العقيدة من كل شوائب التصورات الشعبية الساذجة(٢) ، ومن ثم فإنهم واجهوا كل الآيات والأحاديث التى تتعارض مع أصولهم الإعتقادية . أما الحديث فكان لهم موقفهم المتحرر من متنه وسنده فى نفس الوقت ، وتجريح «النظّام» القاسى لأبى هريرة وابن مسعود ممن أكثروا رواية الحديث ، ونقده لبعض الصحابة ، أمور معروفة يمكن أن نجد أصداءها العنيفة عند ابن قتيبة(٣) . أما الآيات القرآنية فقد كان من المستحيل على المعتزلة أن ينقدوا محتواها بنفس المستوى الذى نقدوا به متن الحديث ، اعتمادا على تجريحهم للسند نفسه . ولم يكن أمامهم مفر — لتجاوز مايبدو تناقضا وتعارضا بين أصولهم وبين ظاهر الآيات القرآنية — إلا تأويل هذه الآيات تأويلا خاصا ينتهى بها إلى التوافق مع الأصول الإعتزالية . (٤)

وتعتمد طريقة المعتزلة فى التأويل على أساس لغوى ثابت ، فهم يحملون

---

(١) يقول الجاحظ : (إن لنا ربا يخترع الأجســام اختراعا ، وإنه حى بلا حياة ، وعالم بلا علم ، وإنه شىء لا ينقسم ، وليس بذى طول ولا عرض ولا عمق) الحيوان ٤/٩٠

(٢) جولد تسهير : مذاهب التفسير / ١٦٩

(٣) راجع ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث : ٢٠—٢١

(٤) يقول الشريف المرتضى — تلميذ أبى على الجبائى — (وإذا ورد عن الله تعالى كلام ظاهره يخالف ما دلت عليه أدلة العقول وجب صرفه عن ظاهره ، إن كان له ظاهر ، وحمله على ما يوافق الأدله العقلية ويطابقها) أمالى المرتضى ٢ / ٣٠٠

العبارات الدالة على التشبيه والتي لا يليق ظاهرها بمقام الألوهية على تأويلات أبعد ما تكون عن الإيهام بالتشبيه ، مع تدعيم ذلك بالأدلة اللغوية المستمدة من الشعر القديم أو لغة العرب القدماء . وكان يسندهم فى ذلك مبدأ قديم أصّله ابن عباس بقوله (إذا تعاجم شيء من القرآن فانظروا فى الشعر فان الشعر عربى) .(١) وعلى ذلك يتوقف معتزلة النصف الأول من القرن الثالث إزاء قوله تعالى — مثلا — « واتخذ الله إبراهيم خليلا » ويستبعدون المعنى العام لكلمة «الخليل» الذى لا يليق بالألوهية ، ويلحّون على معنى فرعى آخر يمكن أن تحتمله الآية ويدعمه الشعر القديم ، وهو «الفقير» ، وكأن « الخليل » من الخَلّة — بفتح الخاء — كما فى قول زهير :

وإن أتاه خليل يوم مسألة ... يقول لا غائب مالى ولا حرم

أى أتاه فقير ، وبذلك تنتفى شبهة التجسيم من الآية ، ويصبح « إبراهيم » مجرد فقير إلى رحمة الله .(٢)

ولقد طور المعتزلة بعض الاجتهادات السابقة عليهم والتى توجع إلى الفترة الأولى التى ساد فيها مذهب التفسير بالمأثور . أى أنهم لم يكونوا هم الذين شقوا الطريق إلى التفسير المجازى للعبارات الدالة على التشبيه بل لقد وجدوا من بين بعض ممثلى الحديث قبلهم روادا وطلائع لهم فى نقاط متفرقة من المسائل لا علاقة

---

(١) يقول ثعلب (عن النبى صلى الله عليه وسلم وعن ابن عباس : « اذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فاطلبوه من الشعر) راجع مجالس ثعلب / ٣١٧ وقارن بالكشاف ٢/٢٠٥ وانظر الفراء : معانى القرآن ١/٢٨٩ — ٢٩٠ .

(٢) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث / ٨٣ — ٨٤ - وانظر نفس المرجع : ٨٠-٨١،٢٦٣-٢٦٤ .

لها باتجاهاتهم ومقاصدهم . ولكن فضل المعتزلة يتجلى فى أنهم جعلوا هذه الطريقة تستوعب دائرة العبارات القرآنية الدالة على التشبيه ، أو التى لا تتوافق - ظاهرا أو باطنا - مع أصولهم الخمسة(1) ، ولقد ساهم توسعهم فى استغلال التفسير المجازى فى بلورة مفهوم « المجاز » نفسه وتحديد دلالاته تحديدا لم يكن موجودا عند غيرهم . ولعل الجاحظ فيما نعرف هو أول معتزلى يستعمل المجاز فى التأويل ، ويستخدمه - كمصطلح - بالمعنى المقابل للحقيقة ، وليس بالمعنى الواسع عند أبى عبيدة أو الفراء(2) . وثمة اشارات سريعة يذكرها الشريف الرضى عن دور معتزلة القرن الثالث، خاصة الجبائى (أبو على المتوفى ٣٠٣هـ) فى تحديد مفهوم المجاز(3) .

ولكن ما أن يطالعنا القرن الرابع حتى يتكامل مفهوم المجاز ، وتتحدد دلالاته وأبعاده ، تحددا شاملا نتيجة للجدل الطويل الذى دار بين المعتزلة وغيرهم من الطوائف التى كانت نشطة طوال القرن الثالث للهجرة . مما هيأ السبيل لأن يفرد الرمانى المعتزلى كتابا خاصا لمبحث الحقيقة والمجاز . وكان من نتيجة ذلك أن أصبح مبحث المجاز منحصرا فى مباحث التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية(4) . فضلا عما سمى - بعد - باسم المجاز المرسل ، على أساس أن كل

---

(1) جولد تسهير : مذاهب التفسير/١٢٤،١٣٢.

(2) راجع الجاحظ الحيوان ٢٠٩/١ - ٢١٠،١٥/٢ - ١٧،١١٠ - ١١١، ٨٤/٤ — ٨٥،٢٥/٥-٢٦،٤٤٥-٤٢٦.

(3) الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن / ١٦٧ ، وانظر : أمالى المرتضى ٤٨٢/١

(4) هناك خلاف فى وضع التشبيه داخل المجاز ، أما الذين يضعونه داخل المجاز فيذهبون إلى أن المشابهة تقوم على المسامحة وشىء من التجوز ، وإلا فإن طرفى التشبيه لا يمكن أن يتطابقا حقيقة فى الواقع ، أما الذين يخرجون التشبيه من

هذه الأنواع البلاغية يحدث فيها تجوز فى الدلالة تبعا لأغراض بلاغية محددة . واستبعد من المجاز ما ليس بأصل فيه خاصة تلك الظواهر النحوية واللغوية التى أدخلها البلاغيون المتأخرون فيما أسموه بعلم المعانى ـ وهو العلم الذى تعرف به أحوال اللفظ العربى من حيث مطابقته لمقتضى الحال .

* * *

كان المجاز عند المعتزلة ـ منذ النصف الأول من القرن الثالث ـ يعنى ما يقابل الحقيقة ولا يعنى نقيضها المطلق ، وكان التسليم به يعنى التسليم بوجود مستويين للدلالة أو المعنى فى كل صورة مجازية : أما المستوى الأول فهو ظاهر التعبير المجازى نفسه ودلالته المباشرة التى تواجهنا بمجرد سماعه ، وهو مستوى قد يبدو ظاهر البطلان، لو أخذ على ظاهره دون تأويل أو تأمل لطبيعة التناسب العقلى بين الدلالات ، التى يتركب منها أو يشير إليها أو يتضمنها . أما المستوى الثانى فهو المستوى الأساسى والأولى ـ من حيث الوجود ـ وهو أصل التعبير المجازى ومرادفه الحرفى المباشر ، وهو ـ بعد ـ بمثابة المعنى العقلى الصحيح، الذى يشير إليه المستوى الظاهرى للصورة المجازية على جهة التضمن واللزوم .

= المجاز فيرون أنه من قبيل الحقائق لأنه ليس ثمة تجوز فى الدلالة لو قلت : زيد كالأسد . وهناك من يتوسط فيرى أن التشبيه البليغ ـ فحسب ـ (وهو المحذوف الأداة والوجه) يدخل فى المجاز ، ويستبعد التشبيه الظاهر الأداة. وهذا الخلاف لم يظهر ظهورا حادا إلا بعد القرن الخامس ، ومع محاولات التقسيم المنطقية ، والنظر إلى التشبيه والاستعارة والكناية فى ضوء فكرتى التضمن واللزوم المنطقيتين .

وعلى هذا الأساس ، فنحن نواجه نوعين من الدلالة أو المعنى فى كل صورة مجازية فى القرآن الكريم ، ما يمكن أن نسميه بالمعنى الأول ، وهو بمثابة المضمون الحسى المباشر للصورة المجازية مثل « اليد المحسوسة » و « الاستواء المعروف » و « النظر » المعلوم فى قوله تعالى (يد الله فوق أيديهم) أو (الرحمن على العرش استوى) أو (وجوه يومئذ ناضرة ، إلى ربها ناظرة) . وما يمكن أن نسميه بالمعنى الثانى ، وهو ما تشير إليه الصورة الحسية المباشرة للمجاز - على جهة التضمن أو اللزوم - والذى يمكن التوصل إليه بعد تجريد الآيات القرآنية من ظاهرها الحسى الذى يوهم التجسيم أو التشبيه . هذا المعنى الثانى يصل إليه من يريد التأويل عن طريق نوع من الاستدلال أو القياس العقلى الذى يقيس شيئا على آخر ، أو يتوصل إلى شىء عن طريق غيره . وهذا يتم عن طريق الربط بين الآيات « المتشابهات » وبين الآيات « المحكمات » ، وفهم الأولى فى ضوء الثانية ، مما يؤدى إلى تعديل الدلالة الظاهرية للآيات المتشابهة ، وتحويلها إلى دلالات ضمنية لا تتعارض مع صرامة التوحيد الاعتزالى وحرصه على التنزيه . ومن ثم تصبح « اليد » و « الاستواء » و « النظر » مجازات ، تتحول فيها المضامين الحسية المباشرة إلى دلالات عقلية مجردة تشير إلى محض القوة ، وإلى التمكن ، وإلى الأمل فى الله .

إن كل صورة مجازية - فى هذه الحالة - أشبه بمعبر أو طريق ، يسلكه الطُّرَّاقُ والمسافرون سعيا وراء غاية محددة ، وهدف معروف . وكما أننا نسلك الطريق لا لأنه غاية فى ذاته وإنما لأنه مجرد موصل لما يليه ، كذلك المجاز ، ننتقل من معناه الأول إلى معناه الثانى ، ومن صورته الحسية المباشرة إلى لوازمها العقلية المجردة ، وليس هذا بتشبيه غريب ، فكلمة المجاز - لغويا - تعنى المسلك والطريق ، وجاز - فى اللغة - بمعنى قطع جوز الفلاة ، والمجازة الطريقة ، وتشير المادة اللغوية - فى عمومها - إلى التجوز ، أى الانتقال .

ولكن ما جدوى المجاز فى هذه الحالة ؟ أو لم يكن من الأفضل أن يعبر القرآن عن مراميه وأهدافه تعبيرا مباشرا بدلا من هذا التجوز الموهم فى الدلالة ؟ مثل هذا السؤال كان مطروحا منذ النصف الأول من القرن الثالث على الأقل. ويبدو أنه كان يحمل - فى طياته - تشكيكا ضمنيا فى العقيدة نفسها ، على أساس أن المتكلم لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا إذا ضاقت به الحقيقة . فهل يمكن أن يوصف كلام الله تعالى - وهو القادر على كل شىء - بمثل هذه الصفة ؟ دفع هذا التساؤل الماكر البعض إلى رفض فكرة المجاز فى القرآن من أصلها ، تحرجا مما يمكن أن توقع فيه من لبس قد يؤدى إلى الشرك .

رفض المجاز الظاهريةُ فى القرن الثالث ، وكان على رأسهم داود بن على الأصبهانى (— ٢٧٠ هـ) - رأس المذهب ومؤلف كتاب الزهرة - وابنه أبو أحمد (— ٢٩٧ هـ) . كما رفضه أيضا ابن القاص فى القرن الرابع (— ٣٣٥ هـ) وهو من الشافعية ، وأبو مسلم الأصبهانى (— ٣٧٠ هـ) وابن خويز منداذ (توفى فى حدود الأربعمائة) وهما من المالكية ، وكانت حجتهم فى ذلك (أن المجاز أخو الكذب والقرآن منزه عنه ، وأن المتكلم لا يعدل إليه إلا إذا ضاقت به الحقيقة فيستعير ، وذلك محال على الله تعالى)[1] . ولكن جمهور أهل السنة والمعتزلة

---

(١) السيوطى : الإتقان ٣٦/٢ وقارن بالمزهر للسيوطى ٣٦٤/١ — ٣٦٧ وانظر الزركشى : البرهان ٢٥٥/٢ ، وابن الأثير : المثل السائر ١٠٦/١ وقد ذهب بعض المعتزلة أو من تأثروا بهم مثل ابن جنى إلى النقيض من ذلك تماما وقالوا إن أفعال اللغة كلها مجازات. راجع الخصائص ٤٤٧/٢ — ٤٥٧ ، ولمزيد من التفاصيل حول إثبات المجاز وانكاره فى اللغة راجع المزهر للسيوطى ، والصواعق المرسلة لابن القيم الجوزية . والكتاب الأخير من أهم وأوفى المصادر فى الموضوع .

والأشاعرة كانوا يرون خلاف ذلك . إن المجاز - عندهم - ليس عجزا فى التعبير، بل على العكس من ذلك ، إنه مظهر ثراء فى العبارة ، تنفرد به اللغة العربية - فيما يقول الجاحظ فى فورة فورات الحماس - عن غيرها من اللغات[1] ، بل إن العجم أنفسهم لم يتسعوا فى المجاز اتساع العرب[2]. لقد أنزل القرآن بلسان عربي مبين ففيه مثل ما فى لغة العرب من المجازات غير أنه على أفضل وجه ، وأجمل نظم وأعجز بيان .

وعلى هذا الأساس يصبح المجاز القرآنى طريقة خاصة فى إيقاع المعانى فى النفس ، تحدث تأثيراً وهزة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيق . أما شبهة الكذب ، فهذه شبهة يسهل إزالتها لأنه — كما يقول ابن قتيبة — (لو كان المجاز كذباً ... لكان أكثر كلامنا فاسداً ، لأنا نقول : نبت البقل وطالت الشجرة وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ، ورخص السعر ، ونقول : كان هذا الفعل منك فى وقت كذا وكذا ، والفعل لم يكن وإنما كون)(٣) . ويتوقف ابن قتيبة عند فكرة الكذب هذه مرة أخرى ويعالجها من زاوية مخالفة ، فيرى أن العرب تقول إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن (أظلمت الشمس له ، وكسف القمر لفقده ، وبكته الريح والسماء والأرض ، يريدون المبالغة فى وصف المصيبة به ، وأنها قد شملت وعمت . وليس ذلك بكذب لأنهم جميعاً متواطئون عليه ، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه . وهكذا يفعلون فى كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صفته . ونيتهم فى قولهم : أظلمت الشمس ، أى كادت تظلم ، وكسف القمر ، أى كاد

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٥٥/٤ — ٥٦
(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /١٥ وانظر ابن فارس: الصاحبي/١٣
(٣) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /٩٩

يكسف. ومعنى «كاد» : هم أن يفعل ولم يفعل . وربما أظهروا «كاد» ...وأكثر ما فى القرآن من مثل هذا فإنه يأتى بكاد ، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها ، كقوله «وبلغت القلوب الحناجر » أى كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق)[1] . المجاز – إذن – ليس كذباً ، إنه يقوم على حقيقة ، بيد أننا تجوزنا فى دلالات الكلمات كى نعبر عن هذه الحقيقة تعبيراً خاصاً يحدث تأثيراً أقوى وأشد مما لو استخدمنا الكلمات استخداماً تجريدياً تبعاً لأصلها الذى وضعت له .

وهذا الذى قاله ابن قتيبة فى القرن الثالث يتشابه مع مايقوله ابن رشيق فى القرن الخامس من أن المجاز هو (ماعدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا ... لاحتماله وجوه التأويل)[2] . وهذا تشابه يؤكد حرص المتكلمين على نفى شبهة الكذب من المجاز نفيا تاما ، وهى شبهة جعلت عبدالقاهر – الأشعرى – يقول: (ومن قدح فى المجاز وهم أن يصفه بغير الصدق فقد خبط خبطا عظيما ويهدف لما لا يخفى . ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به ، حتى تحصل ضروبه وتضبط أقسامه ، إلا للسلامة من مثل هذه المقالة والخلاص مما نحا نحوهذه الشبهة ، لكان من حق العاقل أن يتوفر عليه ، ويصرف العناية إليه، فكيف وبطالب الدين حاجة ماسة إليه من جهات يطول عدها)[3]. إن الكذب – عند عبد القاهر – قرين إثبات الحكم لغير مستحقه ، والمجاز ليس كذلك ، لأنه يثبت لما لا يستحق تشبيها وردا له إلى ما يستحق ، (وإثباته – أى المجاز – ما أثبت الفرع الذى ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذى هو المستحق ، فلا يتصور الجمع بين

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /١٢٨ - ١٣٠

(٢) ابن رشيق : العمدة ١٧٨/١

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣٦١

شيئين فى وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى يبدأ بالأصل فى إثبات ذلك الوصف والحكم له . ألا تراك لا تقدر على أن تشبه الرجل بالأسد فى الشجاعة مالم تجعل كونها من أخص أوصاف الأسد وأغلبها عليه نصب عينك)(١). وعلى هذا الأساس المنطقى الخالص ، فليس ثمة تشابه بين المجاز والكذب أو الدعوى الباطلة ، وعلى هذا الأساس نفسه فليس يمكن وصف الاستعارة — وهى أقوى أقسام المجاز — بالكذب(٢). قد يكون عبد القاهر — هنا — قد حسم الموقف تماما من الوجهة الكلامية أكثر مما فعل ابن قتيبة ، وهذا أمر طبيعى لأنه يفيد من خبرات أجيال من المتكلمين التى توسطت عصريهما ، ولكن من الواضح أن عبد القاهر كان يتابع موقفاً قديما ، ويواجه نفس المشكلة التى كانت مطروحة فى القرن الثالث ، لكنها صارت أكثر حدة — فيما يبدو — فى القرن الخامس(٣) .

ليس هناك تعارض — فى الحقيقة — بين جمهور أهل السنة والمعتزلة فى مسألة التسليم بإمكانية وجود المجاز فى القرآن . لقد أفاد أهل السنة من تحديد المعتزلة لمبحث المجاز ، وطبقوه — بدورهم — على النص القرآنى ، ولكن تبعاً لأصول اعتقادية مخالفة . ويكمن التعارض الحقيقى بين أهل السنة والمعتزلة فى مدى المضى فى تطبيق فكرة المجاز نفسها على القرآن . هنا يذهب المعتزلة إلى أقصى درجة بينما يتوقف أهل السنة عند حدود بعينها لا يمكن لهم أن يتجاوزوها مثل المعتزلة بحريتهم العقلية المعروفة . وابن قتيبة — إذا رجعنا إليه مرة أخرى — يصور هذا

---

(١) عبد القاهر المرجع السابق /٣٥٧ وانظر الرازى : نهاية الإيجاز /٤٧
(٢) عبد القاهر : المرجع السابق/٢٥٢ - ٣٥٣
(٣) راجع لمزيد من التحقيق عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣٦٣ - ٣٦٤ ، ودلائل الإعجاز /٢٠١

الخلاف بين الفريقين ـ على النحو الذى وجد عليه فى القرن الثالث ـ خير تصوير . إنه مثل المعتزلة يسلم بوجود المجاز فى القرآن ، ولكنه يحذر من الإنطلاق فى القول به (فمن جهته غلط كثير من الناس فى التأويل وتشعبت بهم الطرق)(١) . وهو يرفض ـ فى حسم ـ الحرية الإعتزالية فى التأويل ، مؤثراً عليها نقيضها المريح عند أصحاب الحديث . والمعتزلة فلاسفة عقليون ، يؤمنون بالشك كباعث أول على المعرفة(٢) ، ويخلعون على العقل أسنى درجات القدامة(٣) ، ومبدأ الحسن والقبح العقليين ـ عندهم ـ مبدأ أثير تابع من هذه القداسة التى تخلع على العقل . ومن الطبيعى أن يلح المعتزلة على القياس والنظر والاستنباط . أما أهل السنة وأصحاب الحديث ، الذين يمثلهم ابن قتيبة ، فهم مؤمنون بالنقل ويقدمونه على القياس والنظر . وكان ابن قتيبة ـ فى حداثته ـ متصلا بالبيئات الاعتزالية ، ولكنه لم يسترح نفسيا لإسرافهم فى الإعتماد على العقل(٤) . لقد وجد مُستَرَاحَهُ النفسى والعقلى فى النقل وفى مذهب من يسميهم أصحاب الحديث ممن كانوا يتمثلون بقول الشعبى (إياكم والقياس فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام)(٥) ، وفى مثل هذا القول يجد من يود الراحة الذهنية وعدم المعاناة فى التأمل والتأويل بغيته ومأواه . وهذا هو ما انتهى إليه ابن قتيبة الذى يقول صراحة (التقليد أربح لك ، والمقام على إثر رسول الله ﷺ أولى بك)(٦) بل إنه يحرص أشد الحرص على أن يؤكد الطابع

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكلة القرآن /٢٧

(٢) الجاحظ : الحيوان ٣٥/٦ - ٣٦

(٣) نفس المرجع ٢٠٧/١

(٤) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث /٧٨

(٥) نفس المرجع /٧٠

(٦) نفس المرجع /٧٨

النقلى - لا العقلى - لكل ما يؤمن به(١) .

من الطبيعى - إذن - ألا يتعامل ابن قتيبة مع المجاز أو يتوسع فى تطبيقه على النص القرآنى أو الأحاديث النبوية بنفس القدر الذى نجده عند المعتزلة . وهو مستعد لأن يسلم بظاهر الآيات التى يرفض المعتزلة الوقوف على ظاهرها ، خاصة تلك الآيات التى قد تؤدى - عموما - إلى التشبيه والتجسيم فى نظرهم ؛ مثل تلك التى توهم أن الله تعالى يرى يوم القيامة(٢) ، أو التى تتحدث عن الصفات الحسية للجنة(٣) ، أو تلك الآيات التى قد تتعارض مع العقل والتجريب عند المعتزلة ، كتلك التى تبث الحياة فى الجوامد ، وتجسد المعنوى وتخلع الصفات البشرية على الحيوانات ، أو تصف كائنات غير واقعية مثل الجن أو ما أشبه(٤) .

وإذا كان النظام يرفض التسليم بوجود الجن والغيلان على أساس عقلى وتجريبى(٥) ، فإن ابن قتيبة يسلم بوجودها على أساس نقلى خالص يدعمه ذكرها فى القرآن وتواطؤ العرب على ذكرها ، وإكثار الشعراء من الحديث عنها « فمن آمن بمحمد ﷺ وبأن ما جاء به الحق ، أخذ بجميع هذا ، وشرح صدره به . ومن أنكره ، لأنه لا يؤمن إلا بما أوجبه النظر والقياس على ما شاهد ورأى فى المرات والحيوان ، فماذا بقى على المسلمين؟ وأى شىء ترك للملحدين؟ »(٦) . وإذا

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مختلف الحديث /٢٣٤
(٢) نفس المرجع السابق /١٩
(٣) نفس المرجع السابق /٣١٠
(٤) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /٨٢—٩٤
(٥) الجاحظ : الحيوان ٦/٢٤٨ — ٢٥١
(٦) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /٩٢

كان المعتزلة ينظرون إلى نطق السماء، وكلام جهنم، وحديث الحيوان، وتسبيح الطير والجبال والسموات والأرض، على أنه من قبيل المجاز الذى لا يمكن أن يعد من قبيل الحقائق الخالصة، فإن ابن قتيبة يذهب إلى العكس من ذلك ويقول: (وما فى نطق جهنم ونطق السماء والارض من العجب؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود والايدى والأرجل، ويسخر الجبال والطير بالتسبيح فقال «إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق والطير محشورة كل له أواب» وقال «ياجبال أوبى معه والطير» أى سبحى معه، وقال «وإن من شىء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليما غفورا» وقال فى جهنم «تكاد تميز من الغيظ» أى تتقطع غيظا عليهم ... وقال «إذا رأتهم من بعيد سمعوا لها تغيظا وزفيرا» وروى فى الحديث انها تقول: قط قط، أى حسبى. وهذا سليمان عليه السلام يفهم منطق الطير وقول النمل ... وهذا رسول الله تخبره الذراع المسمومة، ويخبره البعير أن أهله يجيعونه ويدئبونه فى أشباه لهذا كثيرة)(١). ومن البديهى أن يرفض المعتزلة مثل هذا التسليم بظاهر الآيات وينظروا إليه نظرة ساخرة، طالما أنهم حريصون على استبعاد كل ما يتعارض مع العقل والتجريب، ونفى كل ما يشتم منه التشبيه والتجسيد.

على أن مسلك المعتزلة هذا حول نظرتهم إلى المجاز - دون أن يعوا - إلى نظرة جامدة عقيم. لأنك إذا استبعدت كل الجوانب الحسية من التعبير المجازى وأرجعته إلى علاقات عقلية محضة، تؤدى معانى مجردة، فإنك تخنق القدرات الثرية للمجاز، وتقضى على كل ما يمكن أن يثيره فى مخيلة المتلقى، وما يمكن أن يموج به من تعدد وتنوع وثراء فى الدلالة. لقد حولت النظرة الاعتزالية المجاز القرآنى إلى علاقة مجردة بين أصل مفترض وفرع ظاهرى هو

---

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن/٨٢-٨٤

بمثابة الصورة الحسية المؤثرة ، وجعلت النقلة بين الأصل والفرع - أو العكس - أشبه ما تكون بحركة منطقية ، مثل تلك التي يقوم عليها القياس . صحيح أنهم كانوا - بصنيعهم هذا - يذودون عن العقيدة ، وصحيح أيضا أنهم صنعوا ما لا سبيل إلى إنكاره دينيا ، ولكن نظرتهم إلى المجاز وطريقتهم في التأويل كانت تقلب ثراء النص القرآني وتحوله إلى فقر مدقع ، وتستبعد كثيراً من الأبعاد الوجدانية للعبارة المجازية على المستوى الأدبي .

ولعل تفسيرات أهل السنة كانت أقرب - أحيانا - إلى وجدان المسلم العادي من تأويلات المعتزلة ، إذ أن اهتزاز وجدان أهل السنة وأصحاب الحديث إزاء ظاهر بعض الآيات واستسلامهم لمعطياتها الحسية المباشرة ، كان يؤدي إلى تلبية الحاجات الوجدانية والروحية للمسلم العادي ، ويغذي توقه الطبيعي والإنساني إلى التصورات الخيالية التي تشبع نهمه في التعرف على ما سوف يلاقيه من الله من ثواب أو عقاب أو محبة[1] . ولقد كان يمكن للمعتزلة أن يوازنوا بين الجوانب العقلية الخالصة وبين الجوانب الوجدانية والتصورات الخيالية التي يموج بها النص القرآني ويوحي بها ، ولكن خوفهم - المبرر - من انحدار العقيدة إلى هوة التصورات الشعبية الساذجة ، وحرصهم على تخليص المجاز القرآني نفسه من كل ما يعلق به من خيال القصاص وتفسيراتهم الضحلة ، جعلهم يلحون على الجانب العقلي الخالص حتى لو انتهى بهم الأمر - كما حدث - إلى التضحية بكل الثراء التخيلي الذي يمكن أن يتيحه احترام الجانب الحسي من المجاز ؛ ذلك الجانب الذي قد لا يتناقض - في جوهره - مع الجوانب العقلية الخالصة. وهكذا تحول المجاز إلى

(١) راجع جولد تسيهر : مذاهب التفسير / ١٢٤ — ١٢٧ ، ومصطفى ناصف : الصورة الأدبية / ٧٧ — ٨٠

تجريد محض ، وهو أمر مهد - دون ريب - الطريق إلى المفاهيم المتأخرة التى جعلته شكلا من أشكال القياس ، وطريقة من طرائق الإثبات .

ولم يكن أهل السنة - فى الواقع - فى وضع أفضل من وضع المعتزلة . لقد حاولوا الرد على المعتزلة بنفس السلاح ، أعنى التأويل ومن ثم تحول مبحث المجاز القرآنى إلى ساحة يتنازعها الفريقان لخدمة أصولهم الاعتقادية ، وكلما كان الخصم أذكى كان أقدر على استغلال التأويل المجازى لإثبات ما يدعم عقائده ، وأقدر - بالتالى - على استغلال التقاليد اللغوية للعرب لتدعيم تأويله . وهكذا قضى أهل السنة والمعتزلة معا على كثير من الجوانب الخصبة التى يمكن أن تكون أكثر ملاءمة للوجدان الدينى ، وللتذوق الأدبى فى نفس الوقت . ولكى نوضح ذلك يمكننا التوقف قليلا عند إحدى المسائل الكلامية - ولتكن تلك التى تتعلق بإسناد الكلام أو القول إلى الله تعالى - لنرى طبيعة الجدل الذى يدور حولها بين المعتزلة وأصحاب الحديث الذين يمثلهم ابن قتيبة ، ولنرى - أيضا - كيف يذوى ثراء النص القرآنى نفسه ، عندما يصبح موضوعا لجدل عقلى ، أبعد ما يكون عن تقدير قيمته الأدبية :

لقد ذهب المعتزلة إلى أن الآيات التى تسند الكلام إلى الخالق ، وتصف حوارا يدور بينه وبين الأشياء والكائنات لا تؤدى معنى القول الحقيقى أو المادى ، وإنما هى مجازات لها حقائقها المجردة ولها نظائرها فى الشعر القديم ولغة العرب . فإذا توقفوا أمام الآية « يوم نقول لجهنم هل امتلأت فتقول هل من مزيد » قالوا : ليس ثمة قول لجهنم ولا قول منه - سبحانه - لها ، وإنما هو مجاز حقيقته وصف جهنم بالسعة ، وشأنه شأن قول الشاعر القديم :

شكا إلى جملى طول السرى

والجمل لا يشكو ، أو قول المثقب العبدى ــ حكاية عن ناقته ــ :

تقول إذا درأت لها وضينى أهذا دينه أبدا ودينى

والناقة لم تقل شيئا من هذا ، ولكن الشاعر لما رآها فى حال من الجهد والتعب حكم بأنها لو كانت ممن تقول لقالت مثل هذا[1]. وإذا جاءوا إلى قوله تعالى « وكلم الله موسى تكليما » أو قوله « إنما قولنا لشىء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » تأولوه بمثل ما تأولوا به الآية السابقة .

وعندما يأتى ابن قتيبة ليناقش مثل هذه التفسيرات ، فانه يناوش المعتزلة بنفس سلاحهم ، أى أنه يعتمد على التأويل من ناحية ، ويستغل المعرفة بتقاليد اللغة العربية من ناحية أخرى ، إنه يوافق على أن « القول » يقع فيه المجاز ، إذ تقول العرب : قال الحائط ، وقال البعير ، وقالت الناقة. ولكنه يؤكد أن « الكلام » لا يقع فيه مجاز ولا تقول العرب ــ فى مثل هذه الحالة ــ « تكلم » ، إذ لا يعقل الكلام إلا بالنطق بعينه (خلا موضع واحد وهو أن تتبين فى شىء من الموات عبرة وموعظة فتقول خبّر وتكلم وذكر ، لأن ذلك معنى فيه ، فكأنه كلمك)[2]. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن أفعال المجاز ــ فيما يقول ــ لا تخرج منها المصادر ، ولا تؤكد بالتكرار أو غيره ، وإلا كانت أفعال حقيقة لا مجاز . وعلى هذا الأساس ، فإن « القول » فى الآية « إنما قولنا لشىء اذا أردناه أن نقول له كن فيكون » ليس من قبيل المجاز ، لأن الآية أكّدت القول بالتكرار وأكّدت المعنى بإنما[3] . أما قوله تعالى « وكلم الله موسى تكليما » الذى يدخله

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /٧٨-٨٠

(٢) نفس المرجع / ٨١

(٣) نفس المرجع / ٨٢

المعتزلة فى دائرة المجاز ، فليس منها وإنما هو من قبيل الحقيقة ، لأن الآية استخدمت الفعل « كلّم » وهو لا يكون مجازا إلا فى حالة واحدة معروفة ليست منها الآية ، فضلا عن أن فعل التكلم قد أكّدَ باستخدام المصدر وهو « التكلم » فخرج الفعل بذلك عن نطاق المجاز ، ودخل فى دائرة الحقيقة ، التى ينبغى أن تفهم بالنظر إلى الآية « وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحى بإذنه ما يشاء » أى أن كلام الله لموسى كان وحيا أو من وراء حجاب (١).

ومثل هذا التأويل لابد أن يعترض المعتزلة على جانب كبير منه ، وحتى لو وافقوا على أن « الكلام » ـ فى الآية ـ يمكن أن يكون حقيقة فإن كيفيته وصفاته تظل محل خلاف هائل . أما مسألة التوكيد ونفيه للمجاز ، فهذه مسألة يمكن لابن جنى ـ فى القرن الرابع ـ أن يرفضها فى ضوء تفكيره الإعتزالى ، ويمكن له أن يهتدى الى أساس لغوى للرفض ، يقوم على أن تأكيد المجاز لا يحوله إلى حقيقة بل على العكس ـ من ذلك ـ يُقوّى ويدعم صفاته المجازية ، لأن المجاز يراد به التوكيد والمبالغة والإتساع من ناحية(٢) ، ولأن كل أفعال اللغة من قبيل المجاز من ناحية أخرى ، ومن ثم فلابد أن يصبح قوله تعالى «وكلم الله موسى تكليما » مجازا من هذا الوجه (٣).

وليس يعنينا ـ هنا ـ أن نقول أى الفريقين كان على صواب ، ولكن يعنينا أن نقول إن جدلا مثل هذا ـ أيا كانت فائدته العقائدية ـ لا بد أن يخنق الإمكانيات

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن /٨١-٨٣
(٢) انظر الخصائص ٤٤٢/٢ والتمام /١٣٠-١٣١
(٣) ابن جنى : الخصائص ٤٥٦/٢ .

الثرية للنص القرآنى ، ويحرم المتلقى من إدراك الغنى النفسى والروحى الذى يتيحه له التلقى المباشر للنص بعيدا عن مثل هذه التأويلات .

* * *

إن الجدل الكلامى الذى دار حول المجاز القرآنى ، وخصائصه المنطقية الحادة التى تبلور من خلالها مفهوم المجاز نفسه ، قد مهد الطريق لعدة مبادىء أو افتراضات ضارة علقت بمفهوم المجاز طوال عصور التفكير البلاغى ، وأحدثت تأثيرها الضار فى تصور المجاز الشعرى نفسه . ولعل أول هذه المبادىء وأهمها هو ذلك الافتراض القائل بأن كل صورة مجازية لها أصل حقيقى ، هو بمثابة المعنى الثابت الذى تأتى الصورة المجازية لاحداث خصوصية فيه ، لقد أكد هذا الافتراض الطبيعة الشكلية للصور المجازية، وانفصالها الواضح عن معنى النص وعن التفاعلات الداخلية للسياق نفسه ، وجعل المجاز - بكل ما يندرج تحته من أنماط فرعية - جانبا من جوانب الصياغة أو النظم لمادة خام أو أفكار بعينها ، تظل قائمة بذاتها ومنفصلة ومستقلة عما يمكن أن تصاغ فيه ، ومن ثم يصبح المجاز متصلا بجانب اللفظ وقرين الحلية والزخرف والوعاء والكسوة والآنية ، التى تقدم المعانى تقديما مؤثرا دون أن يكون بينها وبين ما تحويه أو توصله أدنى علاقة فاعلة .

وإذا كنا نقول الآن إن المجاز هو أسلوب خاص فى الإدراك ، وتشكيل للمعنى نفسه ، وإن المجاز هو الذى يخلق المعنى من عدم بعد أن لم يكن موجودا من قبل، فإن الجدل الكلامى ، الذى نضج من خلاله مبحث المجاز ، أدى إلى تصور معاكس ، لم يعط للمجاز أدنى فعالية فى عملية تشكيل المعنى الأدبى ذاته . إن المجاز - فى أفضل أحواله - طريقة خاصة فى إثبات المعنى وإحداث خصوصية فيه ، ولكن المعنى - أو المثبت - قائم وثابت ، لا يتغير جوهره المستقل ، قبل أو بعد

أن يوضع فى وعاء المجاز أو يكتسى به ، ليس ثمة تغيير إلا الرونق الجديد الذى أضفى على ذلك المعنى الثابت المستقل .

ويترتب على هذا الافتراض السابق افتراض آخر يؤدى إلى الإلحاح المستمر على وجود تناسب منطقى بين التعبير المجازى وأصله الحقيقى المزعوم . لقد ارتبط مفهوم المجاز بالتجوز فى دلالة الكلمات ، وانفصل عن الحقيقة على أساس أن الألفاظ فيه لا تستعمل تبعا لأصل وضعها فى اللغة(١) . إن اللفظ الموصوف بالحقيقة هو ما أريد به ما وضع من أجل أن يفيده ، والمجاز هو اللفظ الذى أريد به ما لم يوضع لإفادته(٢) . وأنت لا تنقل المعنى الحقيقى إلى معنى مجازى إلا إذا كانت هناك صلة منطقية مفهومة وواضحة بين المعنيين ، هذه الصلة يمكن أن تقوم على المشابهة أساسا ، كما فى حالة الاستعارة التى تعتمد على التشبيه ، ويمكن أن تقوم على مجرد التناسب أو النسبة التى لا تعتمد على المشابهة ، كما فى حالة الكناية أو ما سمى - فى عصر متأخر - بالمجاز المرسل . ولكن أيا كانت طبيعة هذه الصلة بين طرفى المجاز أو معناه الأصلى وصورته الظاهرة ، فلا بد أن تكون هذه الصلة ذات أساس منطقى مكين ، يقبله العقل ويحترمه ، ولا مفر من وجود ما سمى بالقرينة حتى تتأكد مجازية العبارة وتسقط شبهة الحقيقة(٣) .

لقد كانت النظرة العقلية عند المعتزلة نظرة منطقية صارمة لا تقبل التداخل أو إنعدام الفواصل والحدود ، وهذه أشياء لا تنفصل عنها المجازات الأصيلة عادة . إن النظرة الاعتزالية تؤثر أن يظل كل طرف وقسم قائما فى استقلال وتمايز

---

(١) ابن جنى : الخصائص ٢/٤٤٢

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة /٣٤

(٣) ابن جنى : الخصائص ٢/٤٤٢ والرازى : نهاية الإيجاز /٤٧

وتباين ، وإلا وقعنا فى الإبهام واللبس بدلا من الوضوح والتمايز ، ولن تجد شيئا يكرهه المعتزلىّ مثل الغموض أو الإبهام . وما نقوله اليوم عن الغموض الشعرى وضرورة تقديره واحترامه ، أو ما نراه من أن المجاز قد يقوم على التنافر ، وقد تنعدم فيه الحدود والنسب إلى الدرجة التى تجعله عسيرا على الفهم المنطقى المحايد ، هو فى تقدير النظرة الاعتزالية من قبيل الحق أو الهذيان . ولابد أن تؤثر هذه النظرة الفصل الحاسم بين المجاز والحقيقة ، والفصل الحاسم بين العناصر التى يتكون منها نسيج المجاز ، وتحرص على تأكيد التناسب المنطقى الصارم بين العلاقات المجازية ، استبعادا لكل لبس أو شبهة ، خاصة أن المجال مجال عقيدة ودين .

ولقد كانت طبيعة الجدل الحاد بين المتكلمين وبينهم وبين أهل السنة أو سواهم من غير المسلمين تقتضى الإلحاح على العقل والمنطق ، ومن ثم استبعدت الجوانب الوجدانية - أو كادت - من النقاش ، ولقد تأثر مبحث المجاز بذلك كله فلم يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل مدى صواب التصور المفترض لطبيعة العلاقة بين طرفى المجاز ، أو يتساءل عما إذا كانت هذه العلاقة تقوم حقا على أساس منطقى ، يعتمد على علاقة محددة مثل المشابهة ، أو الجزئية والكلية ، أو اللزوم والملزومية ، أو غيرها من أشكال العلاقات ، التى كانت - على درجات متفاوتة - تدور بأذهان المعتزلة أمثال الجاحظ ، والرمانى ، وابن سنان ، والقاضى عبد الجبار ، والزمخشرى والسكاكى ، أو الأشاعرة أمثال الباقلانى وعبد القاهر . وهؤلاء هم الذين أوجدوا البحث البلاغى وقواعده .

ولقد أجهد عبد القاهر - على وجه الخصوص - نفسه طويلا فى دراسة المجاز وتوضيح أقسامه وطرائقه حرصا على خدمة العقيدة ، ونفياً لكل الشبهات التى يمكن أن تلحق بها ، لكنه فى بحثه للمجاز كان متكلما أكثر منه بليغا ومنطقيا حريصا

على وضع الحدود والتقسيمات أكثر منه ناقدا يحاول البحث عن العلل النفسية التى يرتد إليها المجاز . ولقد بهر عبدالقاهر المتأخرين بما توصل إليه من تقسيم و تفريع فظلوا عاكفين على ما صنعه يحاولون توضيحه وتفسيره ، دون أن يحاول واحد منهم مناقشة الأصول النظرية التى ينطلق منها عبد القاهر .

شغل عبدالقاهر بالبحث عن معايير منطقية تفصل بين المجاز والحقيقة ، وحاول أن يتأمل النسبة العقلية بين المعانى الأولى والمعانى الثانية فى المجازات ، وحاول أن يوضح العلاقة التى تربط بين طرفى المجاز ، واجتهد فى أن يقسم المجاز نفسه تلك القسمة الزائفة بين ما يسميه مجازا عن طريق اللغة ومجازا عن طريق المعنى والمعقول[1] . وقال إن المجاز اللغوى يتصل بالكلمات المفردة ، ويقوم على التجوز فى ذات الكلمة ومعناها ، أما المجاز العقلى فإنه يتصل بالجمل ، ويقوم على التجوز فى حكم ينسب إلى الكلمة لا إلى معناها ذاته[2] . ومن ثم أصبح هناك مجاز فى الإثبات يقوم على إسناد الفعل أو ما يقوم مقامه إلى غير فاعله ، مثل إسناد الربح إلى التجارة فى قوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » ، ومجاز فى المثبت مثل أن تجعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه كما فى قوله تعالى «فأحيينا به الأرض بعد موتها » ، ويمضى عبدالقاهر فى تقسيماته بروح المتكلم الحريص على توضيح كل شيء يتصل بالعقيدة ، وبمنهج المنطقى الحريص على وضع الحدود والتقسيمات والتفريعات الجامعة المانعة ، وهو بذلك كله يقدم لمن بعده - مثل الرازى والسكاكى وابن مالك وابن الزملكانى - مادة وفيرة ، تمكنهم من محاولة حصر العلاقات

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣٧٦

(٢) المرجع السابق /١٩٣ — ١٩٤

التى يقوم عليها المجاز العقلى(١) ، والعلاقات التى يقوم عليها المجاز اللغوى(٢)، وتحرير الفروق بين كل منها ، ناهيك عن الحديث المسهب عن القرينة والجامع والإسناد وغيرها من المباحث التى تضبط خطوات النقلة المفترضة بين طرفى المجاز ، وتجعلها أشبه بحركة العقل المنطقى عندما ينتقل من مقدمة إلى أخرى كى يصل إلى نتيجة .

ولا ننسى أن حرص أهل السنة والمعتزلة وغيرهم من المتكلمين على تدعيم تأويلاتهم للمجاز القرآنى بالرجوع إلى لغة العرب والشعر القديم ، قد ساعد على تدعيم فكرة قداسة اللغة نفسها ، واحترام تقاليدها «المجازية» إلى أقصى درجة(٣). لقد رأينا أن تأويل المعتزلة كان يستند إلى أساس لغوى ، ويقوم على الاستشهاد بلغة العرب . ولقد كان المعتزلة يدركون أن تأويلاتهم العقلية الخالصة للمجاز القرآنى لا يمكن أن تقنع ، أو تكتسب صفة الشرعية مالم تستند إلى أساس لغوى مكين ، ومن هنا كان الشريف المرتضى — تلميذ أبى على الجبائى — يقول (إن حمل الكلام على الحقيقة التى تعضدها الرواية أولى من حمله على المجاز والتوسع مع

---

(١) مثل إسناد الفعل — أو ما يقوم مقامه — إلى الزمان ، أو إلى المكان أو إلى السبب، أو إلى المصدر ، أو إسناد ما بنى للفاعل إلى المفعول والعكس .

(٢) مثل علاقة المشابهة ، والتضاد ، والسببية ، والمسببية ، والآلية ، والكلية والجزئية ، والملزومية ، واللازمة ، والإطلاق ، والمقيدية ، والعموم والخصوص والمجاورة ، والبدلية ... الخ .

(٣) انظر مصطفى ناصف : الصورة الأدبية /٨١ ، ٩٥ — ٩٦ ، ١٠٨ ، ١١٧ ، ١١٨

فقد الرواية)(١) . وكان أهل السنة يصنعون نفس الصنيع ، كما رأينا عند ابن قتيبة. وكانت العودة إلى لغة العرب والشعر القديم تقوم على مبدأ ثابت متصل بوصف القرآن لنفسه بأنه نزل بلسان عربي مبين . وهذا كله لا بد أن يؤثر في مفهوم البلاغيين – وأغلبهم من المتكلمين – ويجعل تصورهم للغة الأدبية بعامة والشعرية بخاصة ، تصوراً محافظاً ، يقوم على تقديس أوضاع اللغة القديمة ، التي جاء القرآن معبراً عن الإيمان بأفضل أساليبها . وإذا كانت مجازات القرآن تسير على سنن العرب ، وتتحرك في إطار تقاليدهم اللغوية في المجاز ، فمن المنطقي أن يطالب الشاعر بالحفاظ على هذه اللغة ، والسير داخل إطاراتها الموروثة . وإذا كان القرآن قد اتبع – في صياغته للمجازات – أفضل أساليب لغة العرب ولم يعتمد الضعيف ، فلا بد أن يطالب الشاعر بمثل هذا . ومن ثم يصبح فهم مجازات الشاعر المحدث في ضوء مجازات الشعر القديم وتقاليده أمراً واضحاً مفهوماً . ومن هذه الزاوية نجد أن الجاحظ عندما تحدث عن التشبيهات وتطرق إلى الحديث عن المجاز قال (وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه ، وإنما نقدم على ما أقدموا ، ونحجم عما أحجموا ، وننتهي إلى حيث انتهوا)(٢) . ومعنى هذا أنه إذا كان العرب (يسمون الرجل جملا ولا يسمونه بعيرا ، ولا يسمون المرأة ناقة ، ويسمون الرجل ثوراً ولا يسمون المرأة بقرة ، ويسمون الرجل حماراً ولا يسمون المرأة أتانا ، ويسمون المرأة نعجة ولا يسمونها شاة)(٣) . فحتم على الشاعر المحدث أن يسير على نهج العرب وألا يفعل سوى ما فعلوا ، لأن هذا من قبيل الأشياء التي لا يقاس عليها. وهذه نظرة لا تفترق – في جوهرها – عما قابلناه عند اللغويين في الفقرة

---

(١) أمالي المرتضى

(٢) الجاحظ : الحيوان ٢١٢/١

(٣) نفس المرجع والصفحة .

السابقة ، هذا على الرغم من أن الجاحظ قد هاجم اللغويين لتفضيلهم القدماء على المحدثين . وسنرى فى الفصل القادم أثر مثل هذه النظرة فى بحث الاستعارة وتحديد طبيعتها .

ومن الطبيعى ألا يتوقف واحد من المتكلمين ليتأمل العوامل النفسية التى تدفع المتكلم إلى التعبير المجازى ، أو يناقش المجاز من زاوية تركز على المُبْدِع نفسه . إن التركيز فى مثل هذه الدراسات الكلامية لابد أن يكون على النص الأدبى ذاته وعلى تأثيره فى المتلقى ، أما الحديث عن المُبْدِع فإنه لا يمكن إلا أن يقع فى دائرة المحظور ، لأن المبدع فى هذه الحالة هو الخالق عز وجل . وإذا كان منطلق المتكلمين هو المشاكل الاعتقادية التى يثيرها النص القرآنى وطرائق تلقيه ، فمن الطبيعى — أيضا — ألا نجد تركيزاً على علاقة المجاز بالشعر ، أو نعثر على أدنى ربط بين طبيعة المجاز نفسه وبين الخصائص النوعية للشعر . ورغم أن المعتزلة قد ركزوا على درس الخطابة ، إلا أننا لن نجد عند واحد منهم — فى دائرة ما نعرف — أدنى إحساس بالفارق بين استخدام المجازات فى الشعر واستخدامها فى الخطابة . لقد شغلتهم المسائل الاعتقادية عن مثل هذا النوع من البحث ، الذى لن تجده إلا عند الفلاسفة من شراح أرسطو .

* * *

— ٤ —

أسهم الفكر اليونانى فى تعميق الخبرة النقدية عند العرب ، ذلك أن الفلسفة — بمعناها اليونانى الشامل — كانت تقدم لدراسها طرائق جديدة للتفكير والتأمل ، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية وتفهم خصائصها النوعية . كما أن الفكر اليونانى كان يضيف

خبرات جديدة إلى الوعى النقدى المتأصل فى البيئة العربية ، ويقدم لهذه البيئة حلولا — توصل إليها نقاد آخرون أكثر عمقا ووعيا — لكثير من المشكلات الأدبية والنقدية المثارة منذ أوائل القرن الثالث للهجرة ، وربما قبل ذلك بقليل . من هذه الزاوية يأتى تقدير الدور اللافت الذى لعبه أرسطو فى التفكير النقدى والبلاغى عند العرب ، خاصة فى الجانب المتصل ببحثنا ، لأن البحث عن الخصائص النوعية للشعر ، ومحاولة تحديد ماهية خاصة للشعر تميزه عن غيره من المعارف والأنشطة الإنسانية ، فضلا عن الدراسة المسهبة للجوانب الأسلوبية الخاصة بالظاهرة الأدبية ، وما يندرج تحتها من تأمل لأهم الأنواع البلاغية للصورة ، كلها موضوعات كان لأرسطو دور مهم فى تأصيلها وتحديدها فى التاريخ النقدى العام كله.

لقد رفض أرسطو أن يميز الشعر عن غيره على أساس الوزن فحسب ، وقال (إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور ، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس فى أوزان فتظل تاريخا سواء وزنت أم لم توزن)(١) ورأى أن محاورات سقراط « ومحاكيات » سوفرون واكسنارخوس النثرية أقرب ما تكون إلى الشعر فى حين أن ما نظمه أمبدوقليس ووضعه فى قوالب الوزن يظل كلاما فى الفيزياء لا صلة له بالشعر ، إن الشاعر - عند أرسطو - ينبغى أن يكون محاكيا (قبل أن يكون صانع الأوزان ، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة)(٢) . ولعل هذا هو ما جعل أرسطو - فيما يقول بوتشر - يحس بالحاجة الملحة الى توسيع كلمة « الشاعر » بحيث تشمل دلالاتها كل محاك بالكلمة

---

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر /٦٤

(٢) المرجع السابق / ٦٦

حتى لو كان ما يكتبه نثرا لا نظما ، بل إنه كاد يقترب من حافه النظرية التى تلغى دور الوزن فى الشعر وتركز على الخصائص التخيلية وحدها ، وهو أمر لم ينقذه منه — فيما يرى بوتشر أيضا — إلا احترامه للتقاليد اليونانية التى كانت توحد بين الشعر والموسيقى ،ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار [1] .

وليست المحاكاة الأرسطية — فيما يقول شراح أرسطو المحدثون — تكرارا ساذجا للحقائق وإنما هى إعادة تشكيل تخيلى للعالم[2] ، بمعنى أنها ليست من قبيل النسخ أو النقل الحرفى لعناصر العالم الخارجى وإنما هى تعبير عن وقعه على مخيلة الشاعر . وإذا حاولنا تطبيق هذا الفهم للمحاكاة الأرسطية على الشعر الغنائى — وهى مسألة لم تكن فى ذهن أرسطو بشكل مباشر — قلنا : إن الشاعر يعيد تشكيل العالم فى قصيدته من خلال صوره الشعرية ، أى أن الصورة هنا هى محصلة الفعل التخيلى الذى يمارسه الشاعر ووسيلته فى نفس الوقت . ويبدو أن شيئا من هذا الذى أقوله كان يراود أرسطو ، ألم يقل عن الاستعارة إنها أعظم الأساليب فى الشعر ، وإنها آية الموهبة التى لا يمكن تعلمها من الآخرين ، وإن الاحكام فيها قرين التعرف والوعى بالائتلاف بين الأشياء المختلفة .[3] وفى الخطابة كان أرسطو يقول صراحة إننا (ينبغى أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة فى النثر لأنهما أخص بالشعر)[4] ، أو إن التشبيهات والكلمات

---

(1) S. H. Butcher , Aristotle, s Theory of Poety And Fine Arts , P. 148

(2) R.A Scott—James, The Making of Literature, P. 53.

(3) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر /١٢٨

(4) Aristotle, The Art of Rhetoric , P. 367.

المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة ، لأن ثمة شيئا ملها فى الشعر (١) .

قد تكون أمثال هذه الإشارات قليلة جدا ، لكنها كافية — مع إسقاط الأفكار العربية الشائعة على ما كتبه أرسطو — لكى يفهم منها مترجمو أرسطو وشراحه من العرب صلة التشبيه والاستعارة بالمحاكاة الشعرية ، بل ليرتبوا على هذا الفهم نتائج لم تكن فى ذهن أرسطو من قريب أو من بعيد . ورغم غموض الترجمة العربية القديمة للخطابة أو ترجمة متى للشعر ، وما فيها من لبس وركاكة فى التعبير واستغلاق على الفهم ، رغم ذلك كله فإن فكرة الخصائص النوعية للشعر تقدم بطريقة أوضح بكثير جـدا من الأفكار العملية المتصلة بالدراما اليونانية . ويبدو أن اقتراب متى — بالذات — من تفهم الخصائص النوعية للشعر عند أرسطو ، كان يرجع إلى أنه يترجم أفكارا عامة مجردة من ناحية ، وإلى أنه — من ناحية أخرى — كان يترجم شيئا يمكن أن يكون له صلة بما كان يسمع عنه من نقاد عصره وبلاغييه .

يقول متى فى ترجمته لكتاب الشعر (إنه لاشىء يشتركان فيه أوميروس وأنفاد قلس ماخلا الوزن . ولذلك أما ذاك فينبغى أن نلقبه شاعرا ، وأما هذا فالمتكلم فى الطبيعيات أكثر من الشاعر) (٢) ، والنص — رغم ركاكته فى التعبير وتشويهه الأعلام اليونانية — واضح الدلالة فيما يتصل بعدم أهمية الوزن فى التمييز بين الشاعر وغيره ، إذ يظل هو ميروس شاعرا ، ويظل أمبذ وقليس عالما طبيعيا رغم اشتراكهما فى الوزن . وتتضح هذه الفكرة مرة ثانية فى ترجمة

(١) Aristotle, The Art of Rhetoric , P.381

(٢) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر/٣١ والنص هكذا فى الأصل .

متى عندما يقول (وذلك أن لأبرودطس أن يكون ما يكتبه أو يدونه بالوزن، وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو غير وزن بأقل) (١) ورغم غموض هذا النص عن سابقه فإنه يمكن أن يؤدى المعنى الذى قصده أرسطو، وهو أن هيرودتس (ابرودطس) قد ينظم أحداث التاريخ ولكنه يظل مؤرخا، لأن الوزن لا يقدم ولا يؤخر فى التمييز بين الشاعر والمؤرخ، فالوزن لا يجعل تاريخ هيرودتس للاحداث أكثر أو أقل مما هو. وتتكرر الفكرة — مرة ثالثة — فى ترجمة متى، ولكن بشكل أكثر وضوحا وأكثر بعدا عن أرسطو، خاصة عندما يقول متى (فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة، يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعرا بالتشبيه والمحاكاة) (٢)، وهذا ما لم يقله أرسطو، إذ أن هذه الفقرة عند متى تقابل عند أرسطو قوله (فظاهر مما سبق أن الشاعر — أو الصانع « بويتيس » — ينبغى أن يكون أولا صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعرا بسبب ما يحدثه من المحاكاة) (٣)، أى أن أرسطو — كما هو واضح من الترجمة الحديثة — لم يقرن الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية كما فعل متى، بل جعل المحاكاة هى الأصل، أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليس له قيمة من حيث جوهر المحاكاة. ويبدو أن هذا الخطأ الذى وقع فيه متى كان الأصل الذى بنى عليه الفارابى وابن سينا من بعده فكرة وضع الوزن فى الاعتبار عند تعريفهما للشعر، وربما كان ذلك بحكم الأوضاع الشعرية العربية. لكن الشىء اللافت للإنتباه — فى النص السابق من ترجمة متى — أنه قرن كلمة « المحاكاة » بالتشبيه، وجعلهما بمثابة مترادفين

---

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر /٦٥

(٢) نفس المرجع /٦٧

(٣) نفس المرجع /٦٦

يؤديان نفس المعنى الذى يؤديه المقابل اليونانى لكلمة المحاكاة وحدها عند أرسطو. وهذه ظاهرة مطّردة فى كل ترجمة متى من أولها إلى آخرها. إن كلمة «المحاكاة» - عند متى - تقترن عادة بكلمة «التشبيه» وتترادف معها فى كل الأحيان، وكلمة «المشبه» تلحق عادة بكلمة «المحاكى» وتتحد معها فى الدلالة، والفعل «يشبهون» ليس بدوره إلا قرين الفعل «يحاكون» فى الاستخدام ... وهكذا. ولكن ما الذى جعل متى يقرن التشبيه بالمحاكاة على هذا النحو؟ إن مصطلح التشبيه له دلالته الاصطلاحية الخاصة والمحددة فى التفكير البلاغى العربى السابق على متى، فضلا عن أن معناه أضيق من أن يستوعب الدلالات العامة والرحبة التى تؤديها وتشير إليها كلمة «المحاكاة» الأرسطية، فما الذى جعل متى يقرنه بالمحاكاة ويجعله مرادفا لها على هذا النحو؟

أغلب الظن أن متى - المتوفى سنة ٣٢٨ هـ - كان يحاول فهم المصطلح النقدى عند أرسطو من خلال ما يعرفه عن المصطلح العربى. والمصطلح النقدى عند العرب يتصل اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى الذى لم تعرف العرب سواه من أنواع الشعر وأجناسه، ولما كان متى لا يعرف شيئا واضحا عن الفن المسرحى أو الملحمة - وجل كتاب أرسطو يدور حولهما - فقد إنساق إلى افتراض مؤداه أن هذين الجنسين الأدبيين ليسا إلا شيئا قريبا من الشعر العربى الذى يعرفه. من هنا سهل عليه - فيما يبدو لى - أن يفهم «التراجيديا» على أنها «صناعة المديح». وإذا كان الأمر كذلك فلابد أن تكون «الكوميديا» هى الهجاء، لأن الهجاء هو المقابل الواضح للمديح فى الشعر العربى، فضلا عن أن عنصر الاستهزاء والسخرية الواضح فى «الكوميديا» له مثيله - على نحو من الأنحاء - فى شعر الهجاء الذى يعرفه متى. وطالما أن الفن المسرحى قد أصبح شيئا قريبا من الشعر «الغنائى»، فمن الطبيعى أن يكون جوهر هذا الشعر - وهو المحاكاة - شيئا

قريب الصلة بالتشبيه . ويؤكد هذا الافتراض الأهمية التي يحتلها التشبيه في التراث البلاغي العربي ، ناهيك عن أن المعنى اللغوى الخالص لكلمة « المحاكاة » يقترن بالمماثلة التي تسوغ اقتران الشيء بغيره وتوقع الائتلاف بين الأمرين ، وهذه معان يمكن أن يؤديها «التشبيه» ، بمعناه الاصطلاحي الذي بدأ يتحدد منذ أوائل القرن الثالث .

وسواء أكان هذا الذي أفترضه صحيحا، أم كان غير صحيح ، فإن اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى كان بمثابة مقدمة ترتبت عليها نتائج مؤكدة أهمها أن الفارابي وابن سينا من بعده ، قد سارا في نفس الطريق ، وربطا بين المحاكاة والتشبيه ، ولكنهما أسهبا فيما لم يشرحه متى بحكم أنه مترجم يلتزم نصا بعينه ، لكنهما ينطلقان من نفس نقطة البداية التي حددها متى بخلطه بين التشبيه والمحاكاة .ولعل الذي ساعدهما على المضي فيما فعله متى أن الترجمة القديمة للخطابة — وهي أقدم زمنيا من ترجمة متى لكتاب الشعر — قد أوضحت لهما مدى صلة التشبيه والاستعارة بالفن الشعرى (١) ، ومن ثم سهل عليهما ربط المحاكاة بالتشبيه والاستعارة والتمثيل ، على نحو ما سنرى بعد قليل .

ومهما يكن من أمر ، فإن أي ترجمة شبيهة بترجمة متى لكتاب الشعر أو بالترجمة القديمة للخطابة، ما كانت قادرة — وحدها — على إحداث أي تأثير في الوعي النقدى عند العرب ، لانغلاق المعنى وصعوبة الفهم في كل منهما. وكان لابد من فيلسوف يعرف قدرا لا بأس به عن الشعر العربي ، وأن يكون قادرا بعد ذلك على فهم أفكار أرسطو وحل طلاسم مترجميه من السريان ،ثم تقديم

---

(١) عبد الرحمن بدوى: أرسطو طاليس، الخطابة ، الترجمة العربية القديمة، ١٩٥ — ١٩٦

هذه الأفكار بلغة بسيطة مبينة . ويبدو أن الكندى (— ٢٥٢ هـ تقريبا) قد حاول أن يقوم بذلك ، إذ يقول ابن النديم إنه لخص كتاب الشعر [١] ، ولكن محاولة الكندى لم تصلنا وإنما وصلتنا أجزاء من محاولات فيلسوف آخر هو الفارابى (٣٣٩ هـ) . ولقد تجمعت فى الفارابى خصائص كثيرة ساعدته على أن يكون أفضل موصل — فى عصره — لأفكار أرسطو عن طبيعة الفن الشعرى، منها أن الرجل لم يقنع — فيما يبدو — بترجمة متى بل حاول أن يستعين على فهم أرسطو بترجمات أخرى لا نعرف عنها شيئا إلا ما أشار هو إليه فى رسالته عن قوانين صناعة الشعراء [٢] ، ومنها أن الفارابى كان ذا حساسية خاصة بالنسبة للفن عموما ، إذ تحدثنا الروايات التاريخية عن ذوقه المرهف ، وحبه المفرط للرياض والخضرة ، وتذوقه الممتاز للموسيقى ، وقدرته الفائقة على أداء ألحانها المؤثرة [٣] ، والفارابى — بعد ذلك كله — صاحب عبارة مشرقة قادرة على الإفهام ، خاصة إذا قورنت بعبارة متى .

يدخل مبحث الشعر عند الفارابى فى إطار ثلاثة علوم أو صناعات أكبر ، أولها علم اللسان ، وثانيها صناعة المنطق ، وثالثها ما يسميه الفارابى بالصناعة المدنية . أما الجانب المرتبط بعلم اللسان فهو يقوم على ثلاثة مباحث فرعية : مبحث الأوزان الشعرية ، ثم مبحث القوافى ، وأخيرا مبحث الألفاظ الذى يخصص لما (يصلح أن يستعمل فى الأشعار من الألفاظ مما ليس يصلح أن يستعمل فى القول الذى ليس بشعر) [٤] أما الجانب المرتبط بالمنطق ، فيقوم على البحث فى

---

(١) ابن النديم : الفهرست / ٢٥٠

(٢) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس فن الشعر /١٥٥

(٣) دى بور : تاريخ الفلسفة فى الإسلام / ١٩٦ - ١٩٧

(٤) الفارابى : إحصاء العلوم / ٥٢

طبيعة الأقيسة الشعرية وماهيتها ، وهو يشكل القسم الثامن من أقسام المنطق عند الفارابى ، وتدرس فيه (القوانين التى تسير بها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة والتى تعمل فى فن من الفنون، ويحصى أيضا جميع الأمور التى تلتئم بها صناعة الشعر ، وكم أصنافها ، وكم أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية ، وكيف صنعة كل صنف منها ، ومن أى الأشياء يعمل ، وبأى الأشياء يلتئم ويصير أجود وأفخم وأبهى وألذ ، وبأى أحوال ينبغى أن يكون حتى يصير أبلغ وأنفذ . وهذا . . . يسمى باليونانية « بويطيقا » وهو كتاب الشعر) (١) . أما الجانب المرتبط بالصناعة المدنية فدار البحث فيه على وظيفة الصناعة الشعرية (وغناء صنف صنف منها فى الأمور الإنسانية) (٢) . وفى ضوء هذا الربط بين الشعر والصناعة المدنية نستطيع أن نفهم ما يقوله الفارابى من أن التخييلات (إنما تستعمل فى تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن) (٣) .

ومعنى هذا التقسيم أن دراسة الشعر — عند الفارابى — تقوم على ثلاثة موضوعات كبرى : مادته اللفظية أو ما نسميه الآن بمبحث الأداة ، وهذه مرتبطة أساساً بعلوم اللغة . وماهية الشعر وهى مرتبطة بالمنطق . ووظيفة الشعر وهى مرتبطة بالصناعة المدنية . هذا التقسيم بعيد عن أرسطو ، خاصة ما يتصل منه

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم /٧٢ وانظر الموسيقى الكبير / ١١١٨ وجعل الشعر قسما من أقسام المنطق مسألة لم يستحدثها الفارابى بل هى موجودة قبله عند الكندى ، راجع رسائل الكندى ٣٦٨/١

(٢) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير /١١١٨

(٣) الفارابى : كتاب تحصيل السعادة /٣٨ وهناك جذور لهذه الفكرة عند الكندى راجع رسائل الكندى (المقدمة) ٩٤/١

بربط الشعر بالمنطق وافتراض أن كتاب الشعر يمثل المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطى ، وقد أساء هذا الربط بين الشعر والمنطق إلى مفهوم الشعر بشكل عام ، ومفهوم الصورة الفنية بشكل خاص . ولكن رغم كل الأخطاء التى وقع فيها الفارابى فيما يتصل بتفهم نظرية أرسطو فى الشعر ، وهى أخطاء قد يكون الباعث عليها الشروح والترجمات التى اعتمد عليها ، فإنه قد استطاع أن يعى أن المحاكاة هى العنصر الأساسى والجوهرى فى الشعر .

تنقسم المحاكاة — عند الفارابى — إلى قسمين محاكاة بالقول ، ومحاكاة بالفعل . أما الأولى — وهى التى تهمنا — فهى الأقاويل الشعرية التى (تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذى فيه القول) (1) . وهذا تعريف للشعر لا يفترق — فى مجمله — عن مفهوم المحاكاة الشعرية عند أرسطو ، إلا أن اللافت عند الفارابى أنه يقرن « المحاكاة » بمصطلح جديد هو « التخييل » ويجعله مرادفاً لها ، فيقول (والمحاكاة بقول هى أن يؤلف « الشاعر » القول الذى يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكى الشىء الذى فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكى ذلك الشىء . ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكى الشىء تخييل ذلك الشىء : إما تخييله فى نفسه ، وإما تخييله فى شىء آخر ، فيكون القول المحاكى ضربين : ضرب يخيل الشىء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشىء فى آخر) (2)

---

(1) الفارابى : جوامع الشعر / ١٧٣

(2) الفارابى : جوامع الشعر /١٧٤ والنص مضطرب فى النسخه التى حققها الدكتور سليم سالم ، لذا استعنت فى تصويبها بنسخة اخــرى لم يعرفها المحقق ، ونشرها الدكتور محسن مهدى فى مجلة شعر اللبنانية (خريف ١٩٥٩) ،هذا ، =

ولقد أشرت فى الفصل السابق إلى أن استخدام مصطلح « التخييل » على هذا النحو المرادف للمحاكاة أمر له دلالته الهامة ، إذ أنه يشير إلى أن صناعة الشعر بدأت ترتبط ارتباطا واضحا بفاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقى على السواء .

لقد تعرضنا — فى الفصل السابق — لمفهوم التخييل باعتباره جوهر العملية الشعرية عند الفارابى ، وليس ثمة ضرورة لتكرار ما قيل ، على أنه من المهم أن نلاحظ أن الفارابى مع إلحاحه على «التخييل»،لم يغفل الدور الذى يقوم به الوزن فى الشعر . إن التخييل — عنده — عملية لا تنبع من الإثارة التخيلية التى تولدها

= والملاحظ أن الفارابى عندما يمضى فى شرح هذين النوعين من المحاكاة يأخذ فى خلط مفهوم المحاكاة عند أرسطو بمفهومها عند أفلاطون ، فيتحدث عن تعدد المحاكاة الذى يلحق بالأقاويل الشعرية (فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكى الأمر نفسه ، وربما ألفت عما تحاكى الأشياء التى تحاكى الأمر نفسه وعما تحاكى تلك الأشياء ، فتبعد فى المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة) (جوامع الشعر / ١٧٥). وهذه فكرة أفلاطونية بحتة (راجع ترجمة فؤاد زكريا لجمهورية أفلاطون / ٣٦٤) لا صلة لها بأرسطو من قريب أو بعيد . ولكن الفارابى — على أى حال — لا يجعل من هذه الفكرة أساسا للهجوم على الشعر والشعراء كما فعل أفلاطون ، بل إنه يقول (وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشىء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب ، ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحالة أحق بالمحاكاة وأدخل فى الصناعة وأجرى على مذهبها (جوامع الشعر / ١٧٥) ، ويبدو ان الذى أوقع الفارابى فى هذا الخلط استعانته بما وصله من كتابات الشراح المتأخرين امثال ثامسطيوس Themistius المتوفى حوالى سنة ٣٩٠ م . وقد أشار الفارابى إلى هذه الاستعانة فى رسالته عن قوانين صناعة الشعراء (راجع عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر ١٥٥).

الكلمات الشعرية فى ذهن المتلقى فحسب ، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والإيقاع بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق إيقاعاته التى تساعد — بدورها — فى تأكيد الحالة الانفعالية التى تولدها دلالات الكلمات أو صور الشعر فى ذهن المتلقى، أى أن المحاكاة الشعرية تحقق غايتها عن طريق التخييل الشعرى وعن طريق الوزن فى نفس الوقت . ومما يدعم هذا الفهم أن الفارابى لا يفصل الموسيقى عن الشعر ، ويرى أن دراسة تنوع الأوزان الشعرية هى مهمة العروضى والموسيقى على السواء(1). وهذا أمر طبيعى إذ يرجع الشعر والموسيقى - فى النهاية - إلى أصل واحد ، ويتحولان — فى التحليل الصوتى الأخير — إلى تعاقب حركات وسكنات ، وكلاهما يتفق — ولو جزئيا على الأقل — فى إحداثه لشىء واحد (إن الألحان وما بها تلتئم فهى بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية ، وإن المقصود بها: إما المقصود بتلك الأقاويل ، وإما جزء المقصود بتلك ، وإما أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية)(٢) .

ولكن هذا كله لا يعنى أن الفارابى يمنح الدور الذى يقوم به الوزن الشعرى نفس القدر من الأهمية التى يمنحها للمحاكاة أو التخييل . إن الوزن — عنده — يظل مجرد عنصر مساعد يعاون المحاكاة على تحقيق غايتها بشكل أفضل ، بل إنه يرى أن القول المحاكى يمكن أن يتصف بالشاعرية حتى لو خلا من إطار الوزن (والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرى . فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً . فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه

---

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطاطاليس فى الشعر /١٥١ — ١٥٢

(٢) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير /١١٧٠

فليس بضروري في قوام جوهره ، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة ، وأصغرها الوزن)(١) . ويعني الفارابي بذلك ، الفصل الحاسم بين محض النظم أو القدرة على رصف كلمات موزونة مقفاة وبين الشعر نفسه كنشاط تخيلي من الطراز الأول .

ولكن إذا كان الشعر نشاطا تخيليا على هذا النحو ، فما هو الدور الذي تلعبه الاستعارات والتشبيهات وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة الفنية في العملية الشعرية ؟ هل هي شيء خارج عن جوهر الشعر يمكن أن يوجد فيه وفي النثر على السواء ؟ أم هي شيء خاص بالشعر نابع من طبيعته التخيلية لا ينفصل عنها بحال من الأحوال؟ وإذا كان ذلك صحيحا ألا يمكن استخدام الاستعارات والتشبيهات في الخطابة مثلا ؟ وإذا كان ذلك ممكنا فهل يمكن أن يكون هناك فرق بين طريقة استخدامها في الشعر وطريقة استخدامها في الخطابة ؟ مثل هذه الأسئلة كان من الممكن أن نعرف إجابة الفارابي عنها لو كنا نعرف قدرا أكبر من كتاباته عن الشعر والخطابة ، ولكن ليس بين أيدينا للأسف إلا القليل منها .

قد يساعدنا في الحدس بإجابة الفارابي عن بعض هذه الأسئلة معرفتنا أن الفارابي ــ في رسالته في قوانين صناعة الشعراء ــ قرن المحاكاة بالتشبيه والتمثيل، وقال (إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل ... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي ... وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة ... ويجودون

---

(١) الفارابي : جوامع الشعر /١٧٢ — ١٧٣

التمثيلات والتشبيهات بالصـــناعة ... وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ، يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذوهما فى التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثرهم زللا وخطأ) (١) .وجلى أن الفارابى يقرن قدرة الشعراء على التشبيه والتمثيل بقدرتهم على المحاكاة، بل يكاد يجعل الأمرين أمرا واحداً ويردف الفارابى ذلك بقوله إن أحوال الشعراء تتباين من حيث قدرتهم على الإجادة فى المحاكاة أو التقصير فيها ، ويرى أن الإجادة والتقصير فى المحاكاة أمران يعتوران الشعراء إما من جهة الخاطر أو الحالة النفسية وإما من جهة موضوع المحاكاة ذاته . أما عن السبب الثانى فيوضحه الفارابى على النحو التالى (وأما الذى يكون من جهة الأمر نفسه فلأنه ربما كانت المشابهة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر [بعيدة غير ظاهرة][٢]، وربما كانت قريبة ظاهرة لأكثر الناس فيكون القول فى كماله ونقصانه بحسب مشابهة الأمور من قربها وبعدها . وإن المتخلف فى الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله ،ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ... وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملاءمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات من الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء) (٣) وهكذا نجد أنفسنا ـــ مرة ثانية ـــ فى مواجهة مصطلح التشبيه، ونستشعر أن القدرة على تحقيقه والإجادة فيه تصبح قرينة القدرة على المحاكاة ، بل يصبح الإثنان ـ المحاكاة والتشبيه ـ أمرا واحدا لا أمرين متمايزين، وما يقوله

(١) عبد الرحمن بدوى : ارسطو طاليس فن الشعر / ١٥٥ — ١٥٦

(٢) زيادة ليست فى نشرة بدوى يقتضيها السياق .

(٣) المرجع السابق /١٥٧

الفارابى هنا هام لأننا سنجد له أصداء قوية فيما بعد عند عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة ، خاصة عندما يتحدث عن « الندرة » ويبرر الأسباب التى تجعل بعض التشبيهات يرد على الذهن وبعضها الآخر لا يرد إلا منقطعا.

ويتحدث الفارابى — مرة ثالثة — عن أنواع الأقيسة ، ويعد منها التمثيل ويقرنه بالشعر قائلا (والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل فى صناعة الشعر . فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل)[1]. ورغم أن الحديث عن التمثيل — فى النص — يدور حول كونه « قياسا » الا أن المصطلح نفسه له لحمته الوثيقة بالمصطلحات البلاغية الشائعة فى عصر الفارابى ، ناهيك عن أن المترجم القديم للخطابة كان يستخدم كلمة « المثال » كمقابل عربى لكلمة«التشبيه» عند أرسطو[2].

ترى هل يمكن الخروج من هذه القرائن بنتيجة مؤداها أن الفارابى كان ينظر إلى الأنواع البلاغية للصورة باعتبارها وثيقة الصلة بجوهر الشعر ذاته ؟ وهل يمكن القول إنه تعامل مع التشبيه باعتباره مظهرا لفاعلية الخيال الشعرى، ووسيلة يتحقق من خلالهما فعل المحاكاة؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو الدور الذى تقوم به الاستعارة وغيرها من الأنواع البلاغية للصورة ؟ وهل تقوم — فى الشعر — بنفس الدور الذى تقوم به فى النثر ؟ تلك أسئلة يصعب أن نجد لها إجابات حاسمة عند الفارابى .

ولكن إذا كان الفارابى لا يقدم مثل هذه الإجابات ، فإن هناك فيلسوفا آخر هو ابن سينا (— ٤٢٨ هـ) نعرف من كتبه أكثر مما نعرف من كتب سلفه وقد نجد عنده ما لم نجده عند الفارابى . لقد استوعب ابن سينا كل ما كتبه الفارابى

---

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس فن الشعر / ١٥١
(٢) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس فن الخطابة / ١٩٥ — ١٩٦

وأفاد منه كل الإفادة ، فيما يتصل بالجوانب المتعددة للفلسفة بوجه عام ، وفيما يتصل بالجوانب المتعلقة بالشعر والخطابة بوجه خاص . ونقطة الانطلاق التى يمكن أن نبدأ منها تأمل فهم ابن سينا لطبيعة النشاط الشعرى وصلته بالأنواع البلاغية للصورة هى « التخييل » وهو نفس المصطلح الذى استخدمه الفارابى ليدلل به على الأبعاد النفسية للمحاكاة الشعرية .

التخييل — عند ابن سينا — مصطلح متعدد الدلالات لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة ، حاول ابن سينا الاهتداء بها كى يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية[1] . ومن هنا يأخذ المصطلح عند ابن سينا أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقى، وبعد سيكولوجى، وبعد بلاغى صرف . هذه الأبعاد المتعددة للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها — فى أحيان أخرى — تتداخل وتتناغم ، بحيث يصعب فصل أحدها عن الآخر . وفى ضوء البعد الأول للمصطلح أصبح الشعر نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية ، وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة إلى كتاب الشعر باعتباره أحد أقسام المنطق الأرسطية . وفى ضوء البعد الثانى للمصطلح ، أصبح الشعر عملية إثارة تخييلية للمتلقى ، على نحو يفضى به إلى فعل أو انفعال ، وهذا فهم ساعد عليه ربط الفارابى بين طبيعة المحاكاة الأرسطية ووظائفها وبين سيكولوجية الملكات عند المعلم الأول . وفى ضوء البعد الثالث للمصطلح أصبح التخييل قرين وسائل التصوير البلاغى بمفهومها الذى ينسحب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها . وهذا أمر أدى اليه فهم ابن سينا للدور الذى تلعبه التشبيهات والاستعارات فى الشعر . وهى مسألة ألمح إليها أرسطو فى الخطابة

---

(١) راجع : لتوضيح ذلك — شكرى عياد: كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ٢٠٨ — ٢١٣

فضلا عن وضوحها النسبي لدى المترجم القديم للخطابة ، كما أن متى والفارابي — قبل ابن سينا — قد خلطا بين المحاكاة وبين التشبيه والتمثيل كما أسلفنا .

وابن سينا ـ مثل الفارابي ـ لا يعد الكلام العلمي الموزون من قبيل الشعر ، لأنه يربط الشعر بالوزن والتخييل معا ، ويرى أن الشعر (لا يتم إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا فى النفوس)(١). ولا يفيض ابن سينا فى حديث الوزن لأنه يرى أن القول فيه أولى بصناعة الموسيقيين (وأما الذى من صناعة المنطق فالنظر فى المقدمات المنطقية ولواحقها، وكيف تكون حتى تصير مخيلة)(٢) . وهو فى هذا كله لا يفترق عن الفارابي .

وإذا كان الفارابي يربط التخييل بعملية التأثير فى المتلقى فإن ابن سينا يصنع نفس الصنيع ويرى أن القول المخيل (هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا)(٣). ويلح ابن سينا على أن غاية الشعر هى تحقيق إثارة تخييلية تفضى بالمتلقى إلى وقفة سلوكية خاصة ، فإذا تحقق ذلك حقق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر . ولا معول — فى هذه الحالة — على اعتقاد الشاعر أو صدقه وكذبه أو على قيمة موضوع المحاكاة فى ذاته ، إذ لا قيمة لذلك كله بالنسبة للشعر باعتباره عملية تخييل .

وإذا كان الأمر كذلك فإن اهتمام الشاعر بكلماته يصبح على قدر ملحوظ من الأهمية لأن الشعر — فى النهاية — يخيل بالقول والوزن ، والاهتمام

---

(١) ابن سينا : كتاب المجموع / ٢٠

(٢) نفس المرجع / ٢١

(٣) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس ، فن الشعر / ١٦١ .

بالكلمات يساعد الشعر على تحقيق غايته ، إذ أن التخييل الشعرى (يختلف فى المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه)[1] . وبهذا الاهتمام بالألفاظ يظهر الجانب البلاغى الخالص للتخييل، ويصبح المصطلح قرين الاستعارة والتشبيه. ومن ثم يقسم ابن سينا « الأمثال والخرافات الشعرية » — وهى الأقاويل المخيلة —[2] ، إلى أقسام ثلاثة ، لأن كل مثل وخرافة (إما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وإما على سبيل أخذ الشىء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز، وإما على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشىء طبيعى للإنسان ، والمحاكاة هى إيراد مثل الشىء وليس هو)[3]. ويؤكد ابن سينا هذا التقسيم مرة أخرى عندما يقول (وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب)[4] .

وفى كتاب « المجموع » يقول ابن سينا : إن الأقاويل المخيلة هى الأقاويل المحاكية أما الأقاويل المحاكية فهى التى تقوم على (محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات ، فيحاكى الشجاع بالأسد ، والجميل بالقمر ، والجواد بالبحر)[5] . وهذا كلام قريب مما يقوله البلاغيون عن التشبيه[6] .

---

(١) ابن سينا : الخطابة / ١٩٩

(٢) راجع أرسطاطاليس فن الشعر / ١٦٧

(٣) نفس المرجع / ١٦٨

(٤) نفس المرجع / ١٧١

(٥) ابن سينا ، كتاب المجموع / ١٦

(٦) يقول صاحب البرهان — أوائل القرن الرابع — (ومنه تشبيه فى المعانى كتشبيههم الشجاع بالأسد، والجواد بالبحر، والحسن الوجه بالبدر)البرهان فى وجوه البيان / ١٣١ .

وإذا انتقلنا من هذا الحديث العام عن المحاكاة إلى أقسامها لم نجد إلا كلاما صريحا عن التشبيه والاستعارة . يقول ابن سينا (والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب « الذوائع » . ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكى به شيء بشيء ، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه ، كـ « مثل » وكـ « ك » و « كأنما » و « ما هو إلا » . ونوع لا يدل به على المحاكاة ، بل يوضع محاكى الشيء مكان الشيء . وأما الاستعارة : فهى قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء ، وهو أن الاستعارة لا تكون إلا فى حال أو ذات مضافة (١) ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ، وهى كقول القائل :

لسان الحال أفصح من لسانى
وعين الطبع طامحة إليكا

وأما المحاكيات التى نسميها من باب الذوائع : فهى التى تقوم لكثرة

---

(١) يقسم عبد القاهر (اسرار البلاغة /٤٢ - ٥٠) الاستعارة المفيدة إلى قسمين . استعارة فى الاسم ، واستعارة فى الفعل ، أما استعارة الفعل فإنها تقوم على أساس أن الفعل إذا استعير لما ليس له فى الأصل، فإنه يثبت باستعارته لذلك الشيء وصفا هو شبيه بالمعنى الذى اشتق الفعل منه . ومن ثم تصبح استعارة الفعل منصرفة إلى المصدر لا إلى الزمن المتعين للفعل . وهذا كله ليس إلا استغلالا ذكيا لفكرة ابن سينا التى يقررها هنا وهى أن الاستعارة لا تكون (إلا فى حال أو ذات مضافه) . والمعنى الضمنى لهذه الملاحظة أن ابن سينا ـ فى نفس الوقت الذى يفيد من الكتابات البلاغية السابقة علية لتفهم أرسطو ـ كان بدوره يؤثر فى الكتابات البلاغية التالية له .

الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف فى أرباب الصناعة على أنه محاكاة ، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للممدوح ، وغصن القد ، وما جرى مجراه . ومهما بسطت الذوائع ، وعمدت بأدنى شرح ، خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة ، وذلك إذا قيل : غصن على نقا عليه رمان ، وما جرى مجراه)(١)

وإذا كان التخييل ـ فى دلالته البلاغية الخاصة ـ يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة ، فمن الطبيعى أن يعد ابن سينا هذه الأنواع بمثابة عناصر تقوم بها الصناعة الشعرية، وتختص بها دون غيرها من الصناعات، صحيح أنه يسلم بامكانية استخدام هذه العناصر فى النثر عموما ، لكنه يظل مقتنعا بأن استخدامها الشعرى هو الأصل الذى نبعت منه ، والذى ينبغى أن تظل وثيقة الصلة به ، لأن هذه الأنواع البلاغية ، تابعة أساسا من الطبيعة التخييلية للشعر ، فضلا عن أنها هى التى توصل لفعل التخييلى ذاته إلى متلقى القصيدة ، وتحدث فيه الإثارة المطلوبة .

وعلى هذا الأساس يرى ابن سينا أن (استعمال الاستعارات والمجازات ، الأقوال الموزونة أليق من استعمالها فى الأقوال المنثورة ، ومناسبتها كلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر) (٢) . وإذا خصصنا هذا الحكم عام وطبقناه على الخطابة ظل جوهره قائما ، وظل استخدام الاستعارة ـ مثلا ـ فى الخطابة أمرا ثانويا (وليعلم أن الاستعارة فى الخطابة ليست على أنها صل) (٣) . ويرجع سبب ذلك إلى أن (الأصل فى الخطابة أن تكون الألفاظ ى منها تتركب الخطابة ألفاظا أصليه مناسبة ، وأن تكون الاستعارات وغيرها

---

(١) ابن سينا : كتاب المجموع /١٨ - ٢٠

(٢) ابن سينا : الخطابة /٢٠٣

(٣) نفس المرجع والصفحة

تدخل فيها كالأبازير ، وكذلك اللغات الغريبة ، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهى ألفاظ لم تستعمل فى العادة على تركيبها ، وإنما الشعراء ومن يجرى مجراهم هم الذين يختلفون فى تركيبها . . . فإن هذه مما ينفر عنها فى الخطابة لأنها أحرى أن تستعمل فى التخييل منها فى التصديق) (١) ، وإذن ، على الخطيب - إذا استخدم الاستعارات - أن يقتصر منها على الواضح المعروف ، خاصة أن أمثال هذه الاستعارات ، لفرط الشهرة ، كأنها غير استعارات ، مثل قول القائل فوا برداً على كبدى (واما الاستعارات التى لم تذع ولم تتعارف ، فأ كثرها منافية للخطابة . وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة فى الكلام الشعرى) (٢) وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه لأن (التشبيه يجرى مجرى الاستعارة . والتشبيه نافع فى الكلام الخطابى منفعة الاستعارة ، وذلك إذا وقع معتدلا ، فأما أصله فهو للشعر) (٣) .

ويرجع رفض ابن سينا لاستخدام الاستعارات والتشبيهات الغريبة فى الخطابة ، وإلحاحه على ضرورة اقتصار الخطيب على الواضح منها والمعروف ، إلى تصوره للفارق بين الشعر والخطابة . الخطابة - عنده - يراد بها التصديق ، وتعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور ، ومن ثم فعلى الخطيب أن يراعى هذه الخاصية فيها ، ويعتمد على المعروف الشائع الذى يمكن أن يقبله الجمهور ويفهمه بمجرد استماعه إليه . أما الشعر فإنه يهدف إلى التخييل ، ولا يرتبط بالقريب والمشهور مثل الخطابة (بل المستحسن فيه المخترع المبتدع) (٤) . ولهذا كان الشعراء هم

---

(١) ابن سينا : الخطابة /٢٠٤

(٢) نفس المرجع /٢٠٧

(٣) نفس المرجع /٢١٢

(٤) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر /١٦٣

أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل (الذى كان يناؤم فيه لاعلى صحة وأصل بل على تخييل فقط) (١) . ولما كان تخييلهم يعتمد على رشاقة التغيير فى الكلام (٢) ، أصبح من المعتاد فى الشعر أن يتجنب الشعراء استعمال الألفاظ الموضوعة المباشرة (ويحرصون على الاستعارات حرصا شديدا ، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء ، أحدهما موضوع ، والآخر فيه تغيير ما ، مالوا إلى المغير . مثلا : إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له : مستراح ، ويقال له مسكن ومبيت ، وكان تسميته بالمسكن أولى ؛ لأنه مكان المرء ووطنه ، سموه بالمستراح ، لأنه يدل على تغيير ما ، ويخيل راحة ما) (٣) .

هنا نجد أن كثيرا من الأسئلة، التى لم نجد إجابة عليها عند الفارابى قد أجاب عليها ابن سينا ، لقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز بعملية التخييل . وعدها بمثابة وسائل يتحقق من خلالها ، وبها ، فعل التخييل ذاته ، ومن هنا ذهب ابن سينا إلى ما ذهب إليه من أن هذه الأنواع البلاغية أخص بالشعر وأمس به رحما ، وقرر ما قرره من تحديد الفوارق بين استخدامها فى الشعر واستخدامها فى النثر أو الخطابة . ولعل ابن سينا كان يرى أن الاستعارة أقرب إلى تحقيق التخييل فى الشعر ، لأنها (تجعل الشيء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره) (٤) ، ولا شك أن الاستعارة — بهذا الفهم — تصبح أقدر على تحقيق الإيهام ، ومن ثم تخييل المعنى المراد إلى المتلقى على نحو لايستطيعه التشبيه .

* * *

---

(١) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٠ - ٢٠١

(٢) نفس المرجع /٢٠٢

(٣) نفس المرجع /٢١٧

(٤) نفس المرجع / ٢٦٢

وإذا تركنا ابن سينا إلى ابن رشد لم نجد فارقا كبير بين الرجلين، اللهم إلا أنه ابن رشد كان أكثر استشهادا وتمثلا بالشعر العربى . إنه يحاول تطبيق الأفكار التى قدمها ابن سينا، ويشرحها من خلال أمثلة متعددة ومتنوعة من الشعر العربى . ومن هنا يأخذ ابن رشد فكرة ابن سينا التى تجعل الأنواع البلاغية للصورة أقساما للمحاكاة، ووسيلة وأداة من أهم وسائلها وأدواتها ، ويحاول شرحها من خلال ما يعرفه من نصوص الشعر العربى . وينتهى ابن رشد -بذلك- إلى افتراض مؤداه أننا إذا غيرنا من طريقة تقديم الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحرفى المباشر وعبرنا عنها من خلال الأنواع البلاغية للصورة ، أدخلنا هذه الأقاويل فى حيز الشعر ، وجعلناها شعرا بالحقيقة . يقول (إذا غُيِّر القول الحقيق سمى شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المعانى الاباطح

إنما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطى الأباطح» بدل قوله « تحدثنا ومشينا» ، وكذلك قوله :

بعيـــدة مهوى القرط

إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله « طويلة العنق»... وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغييرات تكون بالموازنة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة ... وبالجملة جميع الأنواع التى تسمى عندنا مجازا)[1] ،

---

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطوطاليس فى الشعر /, ٢٤٢ — ٢٤٣

ولا شك أن ابن رشد لم يستق الأمثلة الشعرية ، التى يذكرها فى شرحه، من دواوين الشعراء مباشرة ، بل من الكتابات البلاغية . والدليل على ذلك المثالان اللذان ذكرهما فى النص السابق ، وهما مثالان كثيرا التكرار فى الكتب البلاغية السابقة على ابن رشد ، والمثال الأول — بوجه خاص — كان موضع نزاع لافت فى قضية اللفظ والمعنى ، إذ عده ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة من قبيل الشعر العذب الألفاظ الذى لا يخرج من يتأمله بكبير معنى ، بينما ذهب ابن جنى وعبد القاهر — متأثرا بابن جنى — إلى الدفاع عنه إزاء هذا الحكم الجائر(١) . ومعنى ذلك أن العلاقة بين الفلاسفة والبلاغيين لم تكن علاقة من جانب واحد فحسب ، بل كانت علاقة تأثير وتأثر بالنسبة للطرفين على السواء .

المهم أن التخييل — عند ابن رشد — يصبح فى جانب من جوانبه قرين الأنواع البلاغية للصورة ، ويصبح ما يسميه «الشعرية» — كصفة مميزة لماهية الفن الشعرى — قرين التعبير عن المعنى من خلال أنماط التشبيه والإستعارة والمجاز ، وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن ينتهى ابن رشد إلى نفس النتيجة التى انتهى إليها ابن سينا قبله ، فتصبح التغييرات المركبة والمجازات الغريبة أخص ما تكون بالشعر(٢) ، وكذلك الأمر فى التمثيل والتشبيه (وهو خاص جدا بالشعر)(٣) ، وابن رشد — فى ذلك كله — لا يفترق كثيرا عن ابن سينا إلا فيما يقدمه من أمثلة كثيرة من الشعر العربى .

---

(١) راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٦٥/١ وابن طباطبا : عيار الشعر /٨٤ ، وقدامة : نقد الشعر /١٢ وابن جنى : الخصائص /٢١٧ — ٢٢٠ وعبد القاهر : أسرار البلاغة /٢١ — ٢٤

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة /٥٣٥ ، ٥٥٩

(٣) نفس المرجع /٥٣٢

إن أهم إنجاز إيجابي لبيئة الفلاسفة يتمثل في أنهم ربطوا الأنواع البلاغية للصورة الفنية بتصور عام للفن الشعري، باعتباره محاكاة أو تخييلا. صحيح أنهم كانوا يتحركون داخل حدود أرسطية عامة، ولكن إسهامهم في هذا الجانب وربطهم القوى بين المحاكاة أو التخييل وبين الأنواع البلاغية للصورة، أمر ينبغي أن يحمل على اجتهاداتهم الخاصة، أكثر مما يحمل على أرسطو. إن أرسطو لم يقدم — في هذا الصدد — إلا تلميحات وإشارات ضئيلة، ولكن الفارابي وابن سينا وابن رشد قد ضخموا هذه الإشارات، وأضافوا إليها الكثير من معارفهم الخاصة، وأسقطوا على التلميحات الأرسطية القليلة كثيرا من التساؤلات والمشكلات النقدية التي طرحها الشعر العربي، وفرضتها طبيعته المتميزة. وكان لا بد أن ينتهي الأمر، بهؤلاء الفلاسفة، إلى الحد الذي يصبح معه التشبيه قرين المحاكاة مرادفا لها، وتصبح الاستعارة والتشبيه، وما يتركب منهما أو يتصل بهما، أقساما للمحاكاة ووسائل للتخييل. وهذا كله لم يخطر لأرسطو على بال، لسبب بسيط مؤداه أن أرسطو كان يفكر في أجناس من الشعر الملحمي والمسرحي، تمايز في جوهرها عن الجنس الشعري الذي كان يفكر فيه الفارابي وابن سينا. ولقد حوّم ابن سينا حول هذا التمايز، واستشعر وجوده عندما قال (والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب)(١)، إلا أن ابن سينا سرعان ما نسي هذا الفارق، وظل يفكر فيما لا يعرفه من الشعر اليوناني من خلال ما يعرفه عن الشعر العربي.

ولكن إذا كان هؤلاء الفلاسفة قد قدموا شيئا إيجابيا إلى مبحث الصورة الفنية

---

(١) عبد الرحمن بدوي: أرسطوطاليس فن الشعر /١٦٩ — ١٧٠ وانظر إفادة حازم القرطاجني مما يقوله ابن سينا في منهاج البلغاء /٦٨ — ٦٩.

فى النقد العربى، عندما ربطوا بين أنماطها البلاغية وبين الخصائص النوعية للشعر ربطا قويا ، فإنهم قد أسهموا — مع ذلك — فى الانحراف بمفهوم الصورة الفنية، وتشويه طبيعتها الخلاقة . لقد نظر الفلاسفة إلى الشعر باعتباره قسما من أقسام المنطق، واعتبروا القول الشعرى قياسا من الاقيسة يتألف من «المخيلات»، وعدوا «المخيلات» قضايا تقال فتؤثر فى النفس تأثيراً عجيباً من قبض أو بسط . وفى ضوء هذا الفهم عَدَّ الكندى (— ٢٥٢ هـ) مبحث الشعر بمثابة المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطى[1]. وفى ضوء هذا الفهم — أيضا — أخذ الفارابى فى تقسيم الأقيسة المنطقية إلى أقيسة « صادقة بالكل لامحالة » وأخرى « كاذبة بالكل لامحالة » وبينهما وسائط تتراوح بين هذه أو تلك ، وكان الشعر — عنده — من تلك الأقيسة « الكاذبة بالكل »[2] . ثم عاد الفارابى ليؤكد هذه القسمة — مرة أخرى — عند حديثه عن كتب أرسطو المنطقية وقال (وأما التى يحتاج إلى قراءتها بعد علم البرهان فهى الكتب التى يفرق بها بين البرهان الصحيح والبرهان الكاذب ، وبعضه كذب خالص وبعضه مشوب ، والبرهان الكاذب كذباً خالصا يتعلم من كتابه فى صناعة الشعر)[3]. صحيح أن ابن سينا يرفض مثل هذه النظرة إلى الشعر ، ولكنه يرفضها فى إطار التسليم بأن الشعر قياس من الأقيسة ، وفى حدود الاعتراف بأن المخيلات الشعرية هى نوع من أنواع القضايا . من هنا تأتى موازنته بين « التخييل » و « التصديق » وإقراره أن التخييل قد يجتمع مع التصديق فى الشعر ، فلا تناقض بينهما فى الحقيقة وإن كان ثمة مغايرة . وعلى هذا الأساس يدفع افتراض الفارابى أن الكذب شرط لازم للأقاويل الشعرية ويقول (ولا تلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية

---

(١) رسائل الكندى ١/٣٦٨

(٢) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر /١٥١

(٣) الفارابى : المجموع /٦١

واجبة ، والجدلية ممكنة أكثرية ، والخطابية ممكنة مساوية لا ميل فيها ولا ندرة ، والشعرية كاذبة ممتنعة ، فليس الاعتبار بذلك ، ولا أشار إليه صاحب المنطق)[1] . وهذا قول قد يرد للشعر بعض قيمته التي سلبها الفارابي ، ولكننا ما زلنا نتعامل مع الشعر في حدود المنطق ، ونفترض أن مادته أقيسة تتألف من قضايا ومقدمات . ولعل إلحاح الفارابي على كذب المقدمات الشعرية هو الذي مهد الطريق أمام الفكرة التي شاعت في القرن الرابع ، والتي قرنت الدفاع عن الكذب في الشعر بفلاسفة اليونان بوجه عام ، أو أرسطو بوجه خاص[2] .

إن مادة الشعر تتألف من المخيلات ، والمخيلات قضايا ، والتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي ، وهو — بعد — ينقسم باعتباره مرادفاً للمحاكاة إلى تشبيه واستعارة ومجاز ، فما الذي يمنع من أن تنسحب النظرة المنطقية إلى الشعر على الاستعارة والتشبيه والمجاز ، بحيث تصبح هذه الأنواع أنواعا للاستدلال ؟ من هذه الزاوية وضع ابن سينا شروطا وقواعد للاستعارة لا تنطبق إلا على استدلالات منطقية ، ولم يتردد في أن يقول (وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل ، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من ينخدع ويغش ، ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل ، كما تغش الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها ، فيروج أنها طيبة في أنفسها)[3] . وقبل ابن سينا قرن الفارابي التشبيه والتمثيل بالمحاكاة ، ثم عد التمثيل قياسا بالقوة شأنه شأن الاستقراء سواء بسواء[4] . وتحدث ابن رشد - بعد الفارابي وابن سينا -

---

(١) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ١/٥١١—٥١٣

(٢) راجع قدامة : نقد الشعر /٢٦ وانظر البرهان في وجوه البيان /١٨٥

(٣) ابن سينا : الخطابة /٢٠٣

(٤) عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس : فن الشعر /١٥١

عن التشبيه على أنه قرين أحد أنواع الاستدلال ، وقال إنه — أى التشبيه — إيقاع الشك ، لأن حروفه تقضى إيقاع الشك فى أن هذا الشىء قد صار — فى محاكاة المحسوس بالمحسوس — ذاك الشىء وأصبح هو إياه(١) .

وينبغى أن تذكرنا مثل هذه النظرة المنطقية بالمتكلمين ، الذين انتهوا إلى افتراض أن المجاز طريقة من طرائق إثبات المعنى وإقامة دليل عليه . صحيح أن الفلاسفة كانوا يعملون فى إطار من سوء الفهم لأرسطو فى هذه الناحية بالذات ، وهو سوء فهم قد تكون له ظروفه التاريخية المرتبطة بشراح أرسطيين أقدم من العرب . وصحيح أن المتكلمين كانوا يبحثون فى مشاكل أسلوبية خاصة بالنص القرآنى ، وهو أمر لم يدر ببال الشراح الأرسطيين أثناء درسهم للظاهرة الأدبية ، ولكن ثمة ما يجمع بين الفريقين ، ويربط بينهما برباط وثيق ، وهو انزلاق كلا الفريقين إلى تطبيق أصول المنطق الأرسطى على الظاهرة الأدبية ، ومحاولة تفهمها من خلال معايير منطقية ، تتجافى مع ما تقوم عليه الظاهرة الأدبية نفسها من فاعلية وجدانية ونشاط تخيلى خلاق ، يفرض لنفسه معاييره المتمايزة وقوانينه الخاصة به .

وإذا كانت النظرة المنطقية إلى الشعر — عند الفلاسفة — قد انسحبت على التشبيه والاستعارة ، فلا بد أن نسمع عن ضرورة المناسبة والمشاكلة بين طرفى الاستعارة(٢) ، وأن نقابل الإلحاح على وضوح العلاقة ، وعدم الإسراف فى البعد بين الطرفين ، وضرورة انعدام التناقض(٣) ، ولابد أن نواجه التقسيمات المتنوعة للاستعارة ، وهى تقسيمات مهد لها أرسطو عندما قال إن الاستعارة هى نقل اسم

---

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس فن الشعر /٢٢٢— ٢٢٣ ، ٢٢٧

(٢) ابن سينا : الخطابة /٢٠٥ ، ٢٠٦

(٣) المرجع السابق /٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١

شىء إلى شىء آخر ، وافترض أن هذا النقل يتم فى حدود الانتقال من الجنس إلى النوع ، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع ، أو يتم عن طريق المناسبة . وهذا تقسيم جامد لا يمكن أن يحدد كل أشكال التعبير الاستعارى أو يحصيها ، خاصة أن المسألة ليست مسألة حصر(١) .

ولا ننسى أن أرسطو نفسه فصّل بحث الاستعارة والتشبيه فى كتابه «الخطابة» . والخطابة أساسا هى فن الإقناع ، الذى يقوم على معرفة أفضل الوسائل الممكنة لإقناع السامع بأى موضوع كان(٢). وهذا أمر لابد أن يؤكد على فكرة مقتضى الحال بمعناها الخارجى الذى يراعى أحوال المستمعين ، دون أن يضع فى تقديره الأحوال الخاصة بالأديب أو المبدع نفسه . ومن هنا يقول ابن سينا (ويجب أن يقال فى كل شىء بما يناسبه . . . وقد ينتفع بالألفاظ الانفعالية والخلقية انتفاعاً شديداً . وذلك حين يراد أن يثار انفعال ، فتكون الألفاظ المثيرة للأنفة الفاضحة، صالحة لإثارة الغضب . وأما الألفاظ المستقبحة للفواحش والآثام ، فإنما ينتفع بها حين يزهد فى القبائح . وينتفع بالمدحيات للاستدراج ، وبالذميات والمؤذيات عند الغم . فإن الألفاظ إذا قرنت بهذه الأحوال ضللت النفوس ، وجذبتها إلى جانب التصديق ، وقهرتها إلى القناعة) .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا بد أن ينعدم البحث ، أو يكاد ، فيما يتصل بعلاقة التشبيه والاستعارة أو المجاز عموما بموقف المبدع نفسه، وصلته بمشاعره الوجدانية

---

(١) فيما يتصل بالنقد التفصيلى لهذه الأقسام ، راجع :

W. A. Shibles, Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories, pp. 115—125.

(٢) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 15

(٣) ابن سينا : الخطابة /٢١٩

وعالمه الداخلى الخاص ، ونواجه — بدلا من ذلك — الإلحاح على تناسب هذه الأنواع البلاغية مع المقامات والأحوال الخارجية للمستمعين ، وما يتفرع عن ذلك من معايير وأصول تحدد طبيعة الاستعارة والتشبيه . ولا ضير فى أن تصبح الاستعارة قرينة إيقاع الدهشة والمفاجأة بالنسبة للمستمعين ، وكأنها أحجية أولغز يختبر ذكاء المستمع ويبهر عقل المتلقى . وهذا هو رأى أرسطو نفسه(١) . وقد أحسن المترجم القديم للخطابة التعبير عنه عندما قال (وبالجملة فيمكن أن نستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة ، لأن المجازات إن هى إلا ألغاز مقنعة)(٢).

من كل هذا نرى أنه لا فارق بين الفلاسفة والمتكلمين، من حيث فصلهم الواضح بين اللغة والفكر أو المعانى والألفاظ ، ومن حيث افتراضهم أن التشبيه والاستعارة والمجاز بعامة إن هى إلا وسائل تحسين، تضاف إلى المعنى النثرى لتساعد فى عملية الإقناع به أو لتساعد فى تخييله . لقد قرن أرسطو الاستعارة بالنقل ، والنقل لا يعنى إلا أن الاستعارة من قبيل الترجمة المؤثرة لمعنى نثرى سابق على التعبير الاستعارى ذاته . وليس ثمة فارق بين هذا الذى ذهب إليه أرسطو وبين ما قاله ابن رشد — اعتمادا على شرح الفارابى وابن سينا — من أن القول الحقيق إذا غير عن طريق الأنواع التى تسمى مجازاً صار شعراً ، وأصبح له فعل الشعر وتأثيره .

---

(١) Aristotle, The Art of Rheroric, p. 359.

(٢) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس : الخطابة /١٩٠ وانظر ابن سينا الخطابة /٢٠٣ وابن رشد : تلخيص الخطابة /٥٤١

الفصل الثالث

الأنواع البلاغية للصورة

ب - طبيعة الاستعارة والتشبيه

لقد عرضت ما أسهمت به بيئات اللغويين والمتكلمين والفلاسفة، فيما يتصل بالبحث فى الأنواع البلاغية للصورة، وأوضحت ما يمكن أن تكون هذه البيئات قد أصّلته أو مهدت له، من تصورات ومفاهيم، أثرت فى تحديد قسمات الفهم العام لطبيعة الأنواع البلاغية للصورة. ومن الضرورى أن نتوقف - هنا - عند هذه الأنواع بعينها، ونرى مدى تفهم النقاد والبلاغيين لطبيعتها وما هيتها، وكيفية هذا الفهم.

والأنواع البلاغية للصورة الفنية عديدة ومتنوعة، ومن الصعب - فى مثل هذا المقام - أن نتوقف عندها جميعا، لأنه لا مفر - فى هذه الحالة - من التكرار، فما سيقال عن الكناية يمكن أن يقال عن الإرداف والتمثيل، وما يقال عن التمثيل يمكن أن يقال عن التشبيه والاستعارة، وما يقال عن الاستعارة يمكن أن يقال عن المجاز بنوعية. وليس ثمة مفر من التوقف عند التشبيه والإستعارة فحسب، والإختيار هنا له ما يبرره بالطبع، فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغى القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها. أما الإستعارة فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصّل فيه، فضلا عن أنها - وهذا هو المهم - توضح النتائج التى ترتبت على فهم القدماء لفاعلية الخيال الشعرى وحدوده وطبيعته. ولعلى لست فى حاجة إلى القول بأن المقارنة بين التشبيه والإستعارة، من حيث طبيعة كل منهما، توضح

الفارق بين الفهمين : القديم والمعاصر ، فيما يتصل بطبيعة وأهمية الصورة الشعرية، ولو ضمنياً .

* * *

— ١ —

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين ، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة ، أو مجموعة من الصفات والأحوال . هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني ، الذي يربط بين الطرفين المقارنين ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية ، أو في كثير من الصفات المحسوسة . من هنا كان يقال — ابتداء من القرن الرابع — إن التشبيه قد يكون في الهيئة ، وقد يكون في المعنى ، وإنه قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة(١) . وسواء أكانت المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس ، أو أساس من العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا ، وليست علاقة إتحاد أو تفاعل . بمعنى أنه لا يحدث — داخل التشبيه — تجاوز مفرط في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر ، ولو على سبيل الإيهام ، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التفاعل ؛ كما قد يحدث في الاستعارة . إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين ، لاشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى وحكم لها — كما يقول عبدالقاهر(٢) .

---

(١) راجع الرماني : النكت /٧٤ — ٧٥ وابن وهب : البرهان/ ١٣٠ — ١٣٢ والجرجاني : الوساطة /٤٧١ والعسكري : الصناعتين /٢٤٠ وابن رشيق : العمدة ٢٩٥/١ وعبد القاهر : أسرار البلاغة /٨٨

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٨٨

فى داخل هذا التصور العام كان البلاغى القديم يفكر فى التشبيه ، ومن ثَمّ كان يقال (إن قام الشىء مقام الشىء أو مقام صاحبه فمن عادة العرب أن تشبه به فى حالات كثيرة)(١) . وكان ينظر إلى التشبيه على أنه نوع من « العقد » ، على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر فى حس أو عقل(٢) ، أو نوع من « الوصف » بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر(٣) ، أو نوع من « الإثبات » ؛ لأن التشبيه (أن تثبت لهذا معنى من معانى ذاك أو حكما من أحكامه)(٤) . والمعنى الجامع الذى يربط بين كل هذه التعريفات هو أن التشبيه « إخبار بوجود الشبه » ، والشبه هو اشتراك الطرفين فى صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد منهما غير الآخر ، (ولو لم يكن كذلك لكانا شيئا واحدا عبّر عنه بعبارتين ، ولا شبه حينئذ بين الشىء ونفسه)(٥) .

هذا « الإخبار بوجود الشبه » أمر يرتد إلى الأشكال والهيئات الخارجية ، ويقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة ، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسى ، الذى ينبع من المواقف والإنفعالات الإنسانية التى يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية . إن التشبيه هو صفة الشىء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته . وأنت عندما تقول : « خد كالوردة » فإنك تعنى أنك تتحدث عن خد يشبه الوردة فى حمرة

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٤/٣٧٣

(٢) الرمانى : النكت /٧٤

(٣) العسكرى : الصناعتين /٢٣٩

(٤) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٧٨ وأنظر ابن الأثير : المثل السائر ٢/٨٣

(٥) التنوخى : الأقصى القريب /٤١

أوراقها وطراوتها ونضارتها ورائحتها . وعندما يشبه الشاعر ممدوحه بالأسد أو البحر فإنه يقصد الشجاعة والسماحة والعلم فحسب ، ولا يريد ـ بالطبع ـ ما سوى ذلك من ملوحة البحر وزعوقته ولا شتامة الليث أو زهومته ، كما أنك لا تريد ـ بتشبيه الخد بالوردة ـ إتحاد الخد مع الوردة فى جميع الأوصاف المادية إتحاداً كاملا ، بحيث يصبح أحدهما هو الآخر . ومعنى هذا ـ كما يقول ابن رشيق ـ أن التشبيه واقع أبدا على الأعراض دون الجواهر(١) ، وأن اقتران طرفيه معا إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والإصطلاح لا على الحقيقة(٢) ، فالشاعر يقارن هذا بذاك لا لأنهما متحدان تماما ، أو يمكن أن يتحدا فى حس أو عقل ، وإنما لأنهما يتشابهان ـ فحسب ـ فى قليل أو كثير من الصفات الحسية أو المقتضيات العقلية ، التى تبيح المقارنة بينهما .

مثل هذا الفهم لا بد أن يترتب عليه تصور آخر، مؤداه أن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية . بمعنى أن طرفى التشبيه — وإن تعددت صفاتهما المشتركة — لا تتداخل معالمهما، ولا يتوحد أى منهما أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزاً عنه. والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه ، فالأداة ـ فى مثل هذا التصور ـ بمثابة الحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة . وحتى لو حذفت الأداة ـ على سبيل الاختصار والإيجاز كما يقول ابن سينا (٣) ، أو على سبيل الإيهام والمبالغة كما يقول عبد القاهر(٤)ـ فإن المبدأ الأساسى يظل قائما ، ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماماً ، لا تتداخل حدودهما

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٦/١

(٢) المرجع السابق ٢٦٨/١

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٢٧

(٤) عبد القاهر : أسرار : البلاغة / ٣٥٣

العملية والمنطقية ، لأن نية وضع الأداة والفصل بين الطرفين ، لا تنفصل بحال عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه[1] .

وهذه الفكرة لم تنضج وتتبلور إلا في القرون المتأخرة ، ولكن جذورها موجودة منذ القرن الثالث . ومن هنا كان الجاحظ - وهو أول من أرسى دعائم هذه الفكرة - يرى أن التشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يظل محافظاً على تمايزها وانفصالها . يقول (وقد يشبه الشعراء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس ، والغيث والبحر ، وبالأسد والسيف ، وبالحية والنجم ، ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان . وإذا ذموا قالوا : هو الكلب والخنزير ، وهو القرد والحمار ، وهو الثور ، وهو التيس ، وهو الذيب ، وهو العقرب ، وهو الجعل ، وهو القرنبى ، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، ولا أسمائهم ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء) (٢) . وما ينطبق على الإنسان ينطبق — بالضرورة — على باقي الكائنات والأشياء . أي أن التشبيه يظل محتفظا بالتمايز ويبقى على الاستقلال . ولعل في جمع الجاحظ بين العلماء والشعراء في هذا المقام ، فضلا عن هذه النظرة الصارمة للتشبيه ، ما يشي بفهمه المنطقي لطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، وما يشي أيضا بالتأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التشبيه ،والانحراف به عن طبيعته الأصلية (٣) .

---

(١) أنظر عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٠٠ - ١٠١ ، ٣٠١ - ٣٠٢ والسكاكي : المفتاح / ١٦٧ - ١٦٨

(٢) الجاحظ : الحيوان ١ / ٢١١

(٣) ويبدو أن فكرة الجاحظ هذه عن التمايز في الحدود ، لها صلة بالجدل الديني الذي دار حول تشبيه الأسماء والأفعال في القرآن . راجع نموذجا لهذا الجدل في تفسير الطبري (تحقيق شاكر) ١/٣١٨ - ٣٢١

هذه النظرة إلى التشبيه لا نجدها عند الجاحظ فحسب، بل نجدها عند من تلاه — ولعلهم كانوا متأثرين به — إذ يقول المبرِّد (إن للتشبه حدا)[1]، ويقصد بذلك شيئا قريبا مما كان يقصده الجاحظ، من أن الأشياء لا تتشابه إلا من وجوه معلومة ولا تتداخل حدودها. والمبرِّد لغوى لم يكن على نفس القدر من الثقافة الذى يجعله يكشف عن جوهر فكرة الجاحظ ويبررها، ولكن قدامة المنطقى يستطيع ذلك، ويقول (إن من الأمور المعلومة أن الشىء لا يشبه الشىء بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الإثنان واحدا)[2]. وما يقوله قدامة هو نفس ما يقوله العسكرى الذى يرى أنه (لا يصح تشبيه الشىء بالشىء جملة ... ولو أشبه الشىءُ الشىءَ من جميع جهاته لكان هو هو)[3].

التشبيه - إذن - يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد. وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التى تعتدى على جوانب الواقع، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه. والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة والمشبَّه فى الاستعارة، إيهاما أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه. ولكن لكى ينجح التشبيه فى إيقاعه الائتلاف بين المختلفات، فإنه لا بد أن يستند إلى أكبر قدر من الإشتراك فى الصفة، لأنه إذا كان التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك فى معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، فان أحسن التشبيهات هو ما أوقع بين

---

(١) المبرد: الكامل ٣/٥٢

(٢) قدامة: نقد الشعر/١٠٨

(٣) العسكرى: الصناعتين/٢٣٩

الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنو بهما إلى حال من الاتحاد (١) . فاذا عكس التشبيه - والأمر كذلك - لم ينتقض (بل يكون كل شبيه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله متشبها به صورة ومعنى) (٢) .

هذا الفهم لطبيعة العلاقة التى يقوم عليها التشبيه، جعل البلاغيين يؤكدون على ضرورة التناسب المنطقى بين طرفى التشبيه . وبديهى أن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التى تدعم المشابهة ، وقامت على سند عقلى واضح . ومن ثم يقال (إن الشىء إنما يشبــه بغيره إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فاذا شابهه فى أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق)(٣). وإذاكان الأمر كذلك كان (الأحسن من التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر فى أكثر صفاته ومعانيه وبالضد، حتى يكون ردىء التشبيه ما قل شبهه بالمشبه به) (٤) .

وهذه الصفات التى تدعم مفهوم المشابهة هى - فى الغالب - صفات خارجية ، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء ، أو بالمحتوى العاطفى للكلمات ، بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقى بين الأطراف ، والتطابق المادى بين العناصر . ومن هنا كانت النظرة القديمة تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجى بين أطراف التشبيه ، ومدى التناسب العقلى بين العناصر المقارنة .

ويمكن أن نتوقف قليلا عند المبرد فى القرن الثالث ، وعبد القاهر فى القرن

---

(١) قدامة : نقد الشعر / ١٠٨

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١١ وانظر المرزوقى : شرح الحماسة ١/ ٩ وكذا ابن ناقيا : الجمان / ٣١٥

(٣) الآمدى : الموازنة ١/ ٣٥١ وانظر ابن جنى : الخصائص ١/ ٢٠٤

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧

الخامس ، لنرى إلى أى مدى يشغل هذا الحرص على التناسب والتطابق أذهان البلاغيين ، وإلى أى مدى يسهم فى الانحراف بمفهوم التشبيه الشعرى ، وكيف يعجز البلاغى — فى ظل هذا الحرص — عن تقدير الإمكانيات الثرية للتشبيهات الأصلية وتبينها .واختيارنا المبرد لأنه يعد أول من أفاض فى بحث التشبيه وتقسيمه . صحيح أنه مسبوق بالجاحظ فى هذا المجال ، ولكن الجاحظ لم يتوقف طويلا إزاء التشبيه مثلما فعل المبرد. واختيارنا لعبد القاهر لأنه بلور كل المفاهيم السابقة عليه، وحاول أن يبحث عن العلل والأسباب التى تعطيها صفتى التماسك والشمول. وكلاهما — بعد ذلك — نموذج عملى يوضح لنا أن الفارق بين لغوى متقدم - مثل المبرد - وبين بلاغى متكلم — مثل عبد القاهر — ليس إلا فارقا فى الدرجة ليس غير .

أما المبرد فانه يقسم التشبيه إلى أقسام أربعة (تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب ، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه ، وهو أخشن الكلام)(١) . وأهم هذه الأقسام — عنده — هو التشبيه المصيب ، لأنه يحقق صفات التطابق بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة ، ويقوم على لياقة عقلية واضحة. ومن هنا كان المبرد يتطلب من التشبيه الإصابة والمقاربة فى قوله (أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه ، أحسن منه ما أصاب به الحقيقة) (٢) . والإصابة والمقارنة - فى التشبيه - مصطلحان يمكن أن يندرجا تحت ما نسميه بالتناسب المنطقى بين أطراف التشبيه ، لأنهما يرتبطان - فى النهاية - بمدى التوافق الشكلى بين الأطراف .

---

(١) المبرد : الكامل ٢٨/٣ وقارن بأبى أحمد العسكرى : المصون /٥٧.
(٢) المرزبانى : الموشح / ٢٤٣

ورغم أن المبرد يكشف - فى اختياره لبعض نماذج التشبيه المصيب - عن ذوق لابأس به ، يجعله يقدر مثل هذه الصورة التى تنسب لتوبة بن الحمير ، وأحيانا للمجنون :

كأن القلب ليلة قيل يغدى   بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد غلقا بوكر   فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ما ترجى   ولا بالصبح كان لها براح

ويعلق عليها قائلا (وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار) .
رغم ذلك كله، فان المبرد يتقبل كثيرا من التشبيهات المتهافتة ويضفى عليها قيمة واضحة، لا لشىء إلا لأنها تحقق فكرته عن الإصابة بمعناها الخارجى والمنطقى ، فهو يتوقف عند بيت امرىء القيس(٢) مثلا :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا
لدى وكرها العناب والحشف البالى

ويضعه ضمن التشبيه المصيب ، ويعجب به إعجابا شديدا ، لأن البيت — فى تقديره — قام على تشبيه شىء فى حالتين مختلفتين بشيئين مختلفين ، ولأنه امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين العناب والحشف البالى ، من حيث اللون والهيئة وما شابه ذلك من صفات شكلية محضة .

ولقد كان هذا البيت بالفعل محل إعجاب كثيرين من اللغويين قبل المبرد ،

---

(١) المبرد : الكامل /٣/٣٧ - ٣٨
(٢) نفس المرجع ٣٢/٣

نذكر منهم أبا عمرو بن العلاء والأصمعي (١) ، مثلما كان محلا لإعجاب كثيرين من المتأخرين،أمثال العسكري والحاتمي فيالقرن الرابع (٢) ، وابن رشيق فيالقرن الخامس (٣) . ولم يكن هذا الإعجاب مقصورا علىاللغويين أو البلاغيين وحدهم، بل كان يشمل الشعراء أيضا . ولقد حكي عن بشّار أنه قال (ما قر بي قرار مذ سمعت قول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

حتى صنعتُ :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكب (٤)

ومع ذلك فإن تشبيه بشار لم يصل — في تقدير العسكري — إلى مستوى امرىء القيس (لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب) (٥) . ولقد كان هذا الاعجاب الواضح ببيت إمرىء القيس مبررا، لأن التشبية تتوافر فيه كل صفات الدقة والاصابة والصحة ، فضلا عن أن امرأ القيس جمع تشبيهين في بيت واحد . وهذه براعة شكلية أخذت تلفت الأنظار ، وهي — بعد — مرتبطة بتحول مفهوم الشعر إلى صنعه تهدف — في جانب من جوانبها — إلى أن ينبهر المتلقي بحرفية الصانع . وهذا أمر جعل البلاغيين —

---

(١) الحاتمي : حلية المحاضرة / ٥١
(٢) الحاتمي : حلية المحاضرة /٥١ والعسكري : الصناعتين /٢٥٠
(٣) ابن رشيق : العمدة ٢٩٠/١
(٤) المرجع السابق ٢٩١/١
(٥) العسكري : الصناعتين /٢٥٠

بعد المبرد ـ يفاضلون بين الأبيات حسب كية ما فيها من تشبيهات (١) ، بل يحاول بعضهم ـ إدعاء للشاعرية ـ أن يبارى الشعراء فى هذا المجال ، مثلما فعل العسكرى وابن رشيق (٢) .

وبيت إمرىء القيس هيِّن إذا قورن بغيره ، إذ يتوقف المبرد إزاء مجموعة من التشبيهات تُصوِّر المصلوب ، وهو مشهد مألوف فى الشعر العباسى . يقول (ومن تشبيه المحدثين المستطرف . قول دعبل بن على فى صفة المصلوب :

لم أر صفا مثل صف الزُّط   تسعين منهم صلبوا فى خطٍّ
من كل عـال جـذعه بالشط   كـأنه فى جـذعه المشتط
أخو نعاس جد فى التمطى   قـد خامر النوم ولم يغط

. . . وقال أعرابى فى صفة مصلوب وهو الأخطل :

كأنه عاشق قد مد صفحته   يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أو قـائم من نعاس فيه لوثته   مواصل لتمطيه من الكسل

. . . وقال حبيب بن أوس :

قد قُلِّصت شفتاه من حفيظته   فخِيلَ من شدة التقليص مبتسما)(٣)

---

(١) راجع قدامة : نقد الشعر /٥٨ ـ ٥٩ والخالديين : الأشباه والنظائر ٦٨/١ ـ ٦٩ والبرهان فى وجوه البيان /١٨٤ ـ ١٨٥ والعسكرى : الصناعتين / ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ والثعالبى . سر العربية / ٣٤٣ ـ ٣٤٤ وأمالى المرتضى ٢ / ١٢٤ ـ ١٣٠ وابن سنان : سر الفصاحة / ٢٤١ ، ٢٤٤ ، والعمدة ١ / ٢٩١ ـ ٢٩٤

(٢) العسكرى : الصناعتين : ٢٥١ والعمدة ٢٩٢/١

(٣) المبرد : الكامل ٤٨/٣ ـ ٥٠

ويعجب المبرد بهذه التشبيهات ؛ لأنها تشبيهات مستطرفة ، تقوم على الجمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة، وإصابة شبه يجعل بينها مناسبة وإشتراكا ، ولاشيء أبعد عن العاشق من المصلوب .

وإعجاب المبرد بمثل هذه الأبيات أو التشبيهات إعجاب مبرر ، لأنه لم ينظر إلى التشبيه من جانبه النفسي ، بل نظر إليه من زاوية منطقية ، تعتمد على إمكانية التوافق الذهني في الهيئة المجردة بين المصلوب وبين كل هؤلاء الذين شبَّهَ بهم الشاعر .

ونجد تشبيه إمرىء القيس السابق، وتشبيهات المصلوب هذه، عند عبد القاهر . وموقف عبد القاهر منها هو — في جوهره — موقف المبرد ، لكن عبد القاهر يتميز بالقدرة على رد إعجابه إلى علل وأسباب لم تكن ثقافة المبرِّد تتيحها له . أما فيما يتصل بتشبيه القلوب بالعناب والحشف البالي ، فإن عبد القاهر يشارك المبرد الإعجاب به ، لكنه لا يسرف في تقديره مثلما فعل العسكري مثلا ، لأن عبد القاهر لم يكن يخلع قيمه كبيرة على الأبيات التي تتوالى فيها التشبيهات وتجتمع معا دون أن يتشكل منها بناء مركب . وهو يرى ـ على العكس من العسكري ـ أن قيمة تشبيه إمرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا   لدى وكرها العناب والحشف البالي

أقل من تشبيه بشّار :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

لأن الثاني يقوم على صورة مركبة ، تتجانس عناصرها وتتركب وتأتلف، ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث ، أما امرؤ القيس فإنه لم يقصد أن يجعل بين الشيئين اتصالا وإنما أراد اجتماعاً في مكان لا غير ، فهو إنما يستحق الفضيلة

من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه ، لا لأن للجمع فائدة فى عين التشبيه .
والدليل على ذلك — فيما يرى — أنك لو فصلت عناصر التشبيه وفرّقت بينها ، وقلت « كأن الرطب من القلوب عناب » ، وكأن اليابس حشف بال » لم تر أحد التشبيهين موقوفا فى الفائدة على الآخر ، وليس الأمر كذلك فى تشبيه مركب مثل تشبيه بشّار ، لأنك لو فضضت التركيب فى هذا التشبيه وأمثاله لتناقصت قيمته وتضاءلت بلاغته ، وشتان بين هذا وذاك من حيث القيمة والفائدة[1] . وهذه نظرة تكشف عن فهم للتشبيه أنضج من فهم المبرد . ولاشك أنها نابعة من مفهوم النظم عند عبد القاهر ، ومتصلة بتفرقته المحدده بين وقوع التشبيه فى الصفة نفسها، وبين وقوعه فى حكم لها ومقتضى . وهذان جانبان لم يكن المبرد يعيهما جيداً . ومع ذلك فإن فهم عبد القاهر للتشبيه يقوم أساسا على فكرة الإصابة الأساسية عند المبرد ، إذ بدون الإصابة لا يمكن أن يصح التشبيه ، لا فى الصفة — باعتبارها الأسبق فى التصور — ولا فى حكمها أو مقتضاها .

ويتوقف عبد القاهر إزاء تشبيهات الصلب ، ويرى أن قول الشاعر :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الرحيل إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

تشبيه مستطرف ، وهى نفس الصفة التى أطلقها المبرد ، لكن عبد القاهر يعلل هذا الاستطراف، ويرجعه إلى ما فى البيتين من تفصيل . وهى فكرة لم ترد على بال المبرد . ويرى عبد القاهر أن الشاعر لو قال « كأنه متمط من نعاس » واقتصر عليه لكان التشبيه قريبا مألوفا مبتذلا (لأن الشبه إلى هذا القدر يقع فى نفس الرائى المصلوب لكونه من حد الجملة ، فأما بهذا الشرط وعلى هذا التقييد

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٧٦ - ١٧٩ ودلائل الإعجاز/ ٦٥ - ٦٦

الذى يفيد به استدامة تلك الهيئة فلا يحضر إلا مع سفر من الخاطر وقوة من التأمل ، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول « هو كالمتمطى » ثم يقول : المتمطى يمد ظهره ويديه مدة ثم يعود إلى حاله ، فيريد أنه مواصل لذلك ثم إذا أراد ذلك طلب علته وهى قيام اللوثة والكسل فى القائم من النعاس)[1]. ومعنى هذا أن براعة التشبيه قائمة على نوع من الحصر المنطقى لكل أجزاء المشابهة . ولو تساءلنا عن البعد النفسى للتشبيه لما وجدنا شيئا . لأن عبد القاهر ينظر إلى التفصيل باعتباره فعلا من أفعال الحصر المنطقى ، الذى يقوم على أقصى درجات التجريد ، ويعتمد على الجهد الصناعى الخالص أكثر مما يعتمد على الانفعالات والمشاعر الإنسانية .

وما يقوله عبد القاهر - هنا - استمرار طبيعى لموقف قديم . فمثل هذه الأحكام على التشبيه تقوم على نفس المبادىء التى ينطلق منها المبرد فى القرن الثالث ، ونفس المبادىء التى ينطلق منها قدامة والحاتمى والعسكرى فى القرن الرابع صحيح أن أحكام عبد القاهر تستند — أكثر من غيرها — إلى ثقافة كلامية وفلسفية أوسع وأعمق ، وصحيح أيضا أن عبد القاهر حاول أن يقدم تصوراً متكاملا للتشبيه ، ولكن نضج تصور عبد القاهر واكتماله ما كان يجعله يختلف عن سابقيه اختلافا جذريا فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى العلاقة الأساسية التى يفترض أن يقوم عليها التشبيه . إن الفارق بين عبد القاهر وبين سابقيه — فى هذا المجال — فارق ثانوى ، لأن النظرة التى ينظر الجميع على أساسها إلى التشبيه واحدة فى جوهرها ، إذ يظل الأساس واحدا ، وتظل صحة التشبيه وصوابه مرتبطة بتناسبه المنطقى ، ومدى دقة المطابقة العقلية والمادية بين أطرافه .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٧١

قد نجد — أحيانا — لدى بعض البلاغيين والنقاد نوعا من الملاحظات ، توهم أنهم التفتوا إلى شيء من الأبعاد النفسية للتشبيه ، جعلتهم يعيدون النظر في التشبيهات المتوارثة ، كأن يتحدث ابن رشيق عن قوم استبشعوا قول الشاعر ، يصف روضة :

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

على أساس أن هذا التشبيه (وإن كان تشبيها مصيبا فإن فيه بشاعة ذكر الدماء . ولو قال من العصفر مثلا أو ما شاكله لكان أوقع فى النفس وأقرب إلى الأنس)[1] . ويبدو أن تغير الذوق فى العصر العباسى والأخذ بأسباب التحضر كان مسؤولا عن ذلك . ومن ثم بدأ المولدون فى الانصراف عن بعض التشبيهات البدوية القديمة (رغم إصابتها ورغم أنها بديعة فى ذاتها)[2] مثل قول امرىء القيس :

وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبى أو مساويك إسحل

والبنانة — فيما يقول ابن رشيق — لا محالة شبيهة بالأسروعة ، وهى دودة تكون فى الرمل ، إلا أن نفس الحضرى المولد إذا سمعت قول ابن المعتز فى صفة الأصابع :

أشرن على خوف بأغصان فضة مقـــومة أثمارهن عقيق

أو قول ابن الرومى :

أشار بقضبان من الدر قُمِّعَتْ يواقيت حمرا فاستباح عفافى

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٣٠٠/١

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود فى بيت إمرىء القيس ، وإن كان تشبيهه أشد إصابة)(١) .

ولكن مثل هذه النظرة لم تكن تستند — فى الحقيقة — إلى أى وعى بالقيمة النفسية للتشبيه ، بل كانت تستند إلى الولع الساذج بحشد مظاهر الترف فى التشبيه والنفور من مظاهر البداوة . قد يكون ذلك قرينا للتحضر الساذج ، وقد يكون تعويضا عن إحســـاس بالفقر ، وتعبيرا عن أحلام المحرومين الراغبين فى الغنى والثراء(٢) وهى أحلام كانت تغذيها هوة التناقض الهائلة بين الحكام والمحكومين

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١/٣٠٠

(٢) يقول مصطفى ناصف : الصورة الأدبية /٤٨ (لا أشك فى أن مادة التشبيه عند ابن المعتز لعبت بعقول كثيرين ممن استمعوا إليه ، ثم استحالت إلى التقدير المسرف للتشبيه ، وخيل النقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكون التشبيه لذاته أو لعراقته ونقائه ، وما دروا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة الهائلة التى تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز ، فى قصور وهمية امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة تمزج مزجا غريبا لكى تزهد الناس فى الواقع أو تصور عنه بديلا ، ومن ثم عكفوا عليه يتأملون شعره ويتخذون من منهجه أسسا قوية لفن التشبيه ، وربما كانت هذه الأسس التى دعموها أقوى وأصدق مما قال المحدثون العصريون فى وصف فن ابن المعتز وتشبيهاته) ونحن - بدورنا - يمكن أن نوافق على رد الإعجاب بمادة تشبيهات ابن المعتز إلى نوع من الحرمان الكامن فى نفوس المتلقين لها ، غير أنه من الصعب أن نفترض أن مادة التشبيه عند ابن المعتز هى التى ولدت - وحدها - الإعجاب بالتشبيه . لأنه - فى هذه الحالة - ستظل هناك أسئلة هامة معلقة مثل : لماذا أعجب اللغويون - قبل ابن المعتز - بالتشبيه ؟ أو لماذا فتنوا بقدرة امرىء القيس وذى الرمة على التشبيه ونوهوا بها، =

فى العصر العباسى ، والتفاوت الرهيب بين قلة تملك وأكثرية ساحقة لا تجد شيئا . وأيا كان الباعث على مثل هذه النظرة فإنها لم تكن بالنظرة التى تلمح الجوانب الأصيلة فى التشبيه ، فضلا عن أن حرصها على الإصابة والتناسب المنطقى ظل قائما لم يهتز . وهل كان الإعجاب المتواتر ببيت ابن المعتز :

انظر إليه كزورق من فضة　　　قد أثقلته حمولة من عنبر

إلا دليلا عمليا على هذا الحرص على التناسب والتطابق . إن الزورق ينطبق على الهلال فى الشكل واللون ، والعنبر يتطابق فى اللون مع الليل ، والنسبة العقلية بين الهلال والليل تتوافق توافقا منطقيا مع النسبة المفترضة بين العنبر والزورق ، والبيت — بعد ذلك — لا يكشف عن أى شعور أو انفعال إنسانى إزاء الليل أو الهلال .

* * *

— ٢ —

إن التشبيه يوقع الائتلاف بين العناصر المختلفة ، ولكن ما هو الأساس الذى يجعل الأشياء تتجمع وتتآلف معا ؟ وإذا كان هذا الأساس يرجع إلى طبيعة التشابه المنطقى فما حدود هذا التشابه وما درجاته ؟ لقد رد اللغويون الشاعرية إلى الفطنة ، وقال المبرد إن أحسن الشعر ما أصاب به صاحبه الحقيقة ونبَّه بفطنته على ما يخفى على غيره . وتوقف ابن أبى عون - أوائل القرن الرابع - عند التشبيه

= رغم أن مادة التشبيه عند الشاعرين أقل فتنة ونفاسة مما هى عليه عند ابن المعتز ؟ إن التركيز على دور ابن المعتز إنما هو - فى النهاية - بمثابة طرح خاطىء لمشكلة أكبر وأخطر من أن ترد إلى دور فرد بعينه ولو كان شاعراً .

وجده أصعب أقسام الشعر، لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله، واستطاع أن يميز بين الأشياء بلطيف فكره. ونظر صاحب البرهان إلى لطافة التشبيه باعتبارها مظهراً للبراعة فى الشعر. واقترنت البراعة فى التشبيه بالتفطن إلى العلاقات الخفية التى تربط بين الأشياء، وقيل إن التشبيه إذا قام على عناصر شديدة التقارب كان تشبيها عاديا مبتذلا، وإنه يصبح تشبيها مبتكرا مستطرفا إذا قام على الجمع بين عناصر متباعدة (وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك)(١). وإذا كان الأمر كذلك، فما هى العلة التى تجعل المتلقى يعجب بالتشبيه الذى يوقع الائتلاف بين عناصر شديدة الاختلاف؟ وما هو السبب الذى يجعل الشاعر نفسه قادراً على إيقاع مثل هذا الائتلاف؟ وهل يرجع هذا السبب إلى الشاعر نفسه أم إلى الأشياء ذاتها؟ لقد حاول الفارابى الإجابة عن مثل هذا السؤال بأن ردنا إلى الأمرين معا، أى إلى مزاج الشاعر وطبيعة المشابهة التى تربط الأشياء فى نفس الوقت(٢)، ولكن الفارابى كان يتحدث عن المحاكاة التى اختلطت بالتشبيه، ويتحرك فى حدود التلخيص والشرح لأفكار غيره، غير أنه كان يمهد الطريق لمن بعده، ويقدم لعبد القاهر - بوجه خاص - بعض ما يساعده على التصدى للإجابة عن مثل هذه الأسئلة العسيرة التى لم يحاول أحد غير عبد القاهر - فيما أعلم - التصدى لها أو الإجابة عنها بنفس الدرجة من النضج والعمق.

تتمثل براعة الشاعر - عند القاهر - فى قدرته على إيقاع الإئتلاف بين الأشياء المختلفة، أما الأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع فإنها تستغنى

---

(١) ابن رشيق: العمدة ١/
(٢) عبد الرحمن بدوى: أرسطو طاليس، فن الشعر /١٥٦ - ١٥٧

عن ذلك بثبوت المشابهة فيها وقيام الإتفاق بينها . ولكى يصل الشاعر إلى تحقيق هذا الإيقاع فلابد أن يكون حاذقا ، دقيق الفكر ، لطيف النظر ، لأن إيقاع الإئتلاف بين المختلفات فى الأجناس إنما يقوم على مشابهة لها أصل فى العقل، بيد أنها خفية لايستطيع أن يصل إليها إلا خاصة الخاصة ، ممن تقوى عندهم ملكات الفكر والتصور والاستنباط . يقول عبد القاهر (وبعد فإذا أعدت الحلبات لجرى الجياد ، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة فى الأبعاد والسداد ، فرهان العقول التى تستبق، ونضالها الذى تمتحن قواها فى تعاطيه، الفكر والروية والقياس والإستنباط ، ولن يبعد المدى فى ذلك، ولا يدق المرمى ، إلا بما تقدم من تقرير الشبه بين الإشياء المختلفة . فإن الأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع تستغنى بثبوت الشبه بينها وقيام الإتفاق فيها عن تعمّل وتأمل فى إيجاب ذلك لها وتثبيته ، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة ، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة ، وماشرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالا يحتاج إليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى مالا يتحكم ماعداهما . ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الإئتلاف بين المختلفات . . . ولم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثل ، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية فى حكم المشبّه ، إلا لأنه لم يراع مايحضر العين ولكن مايستحضر العقل ، ولم يعن بما تناله الرؤية بل بما تعلق الروية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب الفطنة)(١) .

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٣٦ — ١٣٨ .

ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهم مايميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التى تجعله ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه ، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه . إن الشاعر إنسان متخيل ، والتخيل قدرة ذهنية إذا عملت فى رعاية عقل مفرط الذكاء دائم الوعى والجهد ، إنتهى صاحبها إلى مالم ينته إليه سواه ، فيتوصل إلى إدراك إتساق العناصر ، ويكشف عن الإتفاق الكامن بين الاشياء ، ومن ثم تتوافق الأنواع المختلفة ، وتتآلف الأجناس البعيدة

والفكرة على هذا النحو — عندما تطبق على التشبيه والتمثيل - تتشابه تشابها ملحوظا مع فكرة أرسطو التى تقول عن الإستعارة إنها آية الموهبة ، لأن الإجادة فى صنعها تشـــير إلى القدرة على إدراك الأشباه ، والبصر بأوجه الإتفاق بين المختلفات(١) . وقد أوضح أرسطو هذه الفكرة فى الخطابة عندما قال إن الاستعارات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة ، لكن تشابهها لا يتضح كل الوضوح بل يدرك بالتأمل ، تماما كما يحدث فى الفلسفة حيث يحتاج المرء إلى الفطنة كى يدرك التشابه بين الأشياء المتباعدة، وذلك مثل قول أركيتاس (Archytas) « إن القاضى كالمحراب فى المعبد لأن المظلوم يلجأ إلى كل منهما »(٢) .

إن الفارق بيننا كبشر عاديين وبين الشاعر الحاذق يتمثل فى هذه القدرة الذهنية التى تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق . قد يستطيع كل منا أن يلاحظ أن ثمة مشابهة قائمة بين بعض الأشياء أو يدرك علاقة مابينها ، ولكن إدراكه

---

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ١٣٨

(٢) Aristotle, The Art of Rhetoric, pp. 408—489.
وقارن بالترجمة القديمة/٢١٩ — ٢٢٠

محدود ليس على نفس القدر من الدقة التى يتميز بها إدراك الشاعر الحاذق .
نحن ـ فيما يقول عبد القاهر ـ نرى الشمس كل يوم ، ويجرى فى خاطرنا استدارتها ونورها ، وقد تتداعى على أذهاننا المرآة المجلوة ، وندرك أن ثمة مشابهة تربط بين الشمس والمرآة ، ولكن مثل هذه المشابهة مشابهة سطحية لا تكشف عن تعمقنا فى تأمل الشمس أو إدراك نورها . أما الشاعر الحاذق فإنه يظل يرقبها ، ويلاحظ حركتها المتصلة الدائمة ، وتموّج ضوئها واضطرابه ، وكيف يبدو شعاعها (كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها ، ثم يبدو له فيرجع فى الانبساط الذى بدأه إلى انقباض كأنه يجمعه من جوانب الدائرة)(١) . مثل هذا الإدراك للشمس يجعل تشبيهها بالمرآة المجلوة تشبيها محدودا لا يتجاوز سطح الأشياء ولا يتعمق حقيقتها . إن الشاعر الحاذق ـ وحده ـ هو الذى يستطيع أن يدرك حقيقة الشمس ويعثر على التشبيه الدقيق الذى يصف حركتها العجيبة . ولكنه لا يصنع مثل ذلك بسهولة ، إنه يُكدّ نفسه ويضنيها حتى يصل إلى شىء مثل:

والشمس كالمرآة فى كف الأشل

وهو عندما صنع هذا التشبيه فإنه (لم يسبق إلى مدى قريب بل أحرز غاية لا ينالها غير الجواد ، وقرطس فى هدف لا يصاب إلا بعد الإحتفال والإجتهاد)(٢) ويشى مثل هذا التشبيه ـ عند عبد القاهر ـ بإدراك أعمق لحقيقة ضوء الشمس ، وهو أمر لا يستطيع غير الشاعر الحاذق أن يصل إليه ، وحتى إذا توصل إليه فإنه لن يؤديه هذه التأدية الدقيقة ، فمثل ذلك الإدراك أمر (لا يكمل البصر لتقريره وتصويره فى النفس فضلا عن أن تكمل العبارة لتأديته ويبلغ البيان صورته)(٣) .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ١٦٥ .
(٢) أسرار البلاغة / ١٤٦ .
(٣) المرجع السابق / ١٦٥ .

وبذلك يختلف الشاعر الحاذق عن غيره فى أنه يرى أبعد وأدق ، لأن الشاعر الحاذق لايكتفى بالنظرة « المجملة» التى تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء، بل إنه يحاول أن ينفذ إلى حقيقتها ، ويتعرف على تفاصيلها . هذه المحاولة تجعله يرفض النظرة « المجملة » التى نقع فى إسارها ، ويلح على النظرة « المفصلة » التى تتأمل الأشياء وتتعمق التفاصيل الدقيقة . وهذه المحاولة - أيضا - هى التى تجعل الشاعر لايقبل مايرد على العين ويألفه الناس ، بل يتجاوزه إلى النادر الذى لايعتاد والغريب الذى لايؤلف . يقول عبد القاهر إن السبب الذى يجعل بعض التشبيهات ترد دائما على الأذهان ، وبعضها لايرد إلا بعد جهد وتعب، يرجع إلى أمرين هما « التفصيل » و « الندرة » ، وكلا الأمرين لاينفصل أحدهما عن الآخر بل يفضى أولهما إلى ثانيهما . التفصيل - عند عبد القاهر - نقيض النظرة المجملة السريعة التى تدرك الظواهر السطحية العارضة ، وهى نظرة حمقاء ، لأنها لاتنعم النظر ولاتستقصى التأمل ، أما التفصيل فهو قرين التأمل وسمة الذهن الذى يحاول أن يدقق ويتعرف على كل الجزئيات . النظرة المجملة تقول إن كلا الشيئين أسود أو أحمر بإطلاق ، أما النظرة المفصلة فتدرك الفوارق الدقيقة فى درجات اللونين، فتلحظ أن هذا السواد صاف براق ، وأن تلك الحمرة رقيقة أو ناصعة . وفى مثل هذا الفرق بين النظرتين يتمايز البليد والذكى والمهمل نفسه والمستيقظ المستعد للفكر والتصور .(1)

وتؤدى هذه النظرة المفصلة إلى إدراك النادر الذى لايقع ذكره بالخاطر دائما ،ولا يتوصل إليه الشاعر إلا فى الفرط بعد الفرط (2) ، أما المألوف الذى

---

(1) عبد القاهر . أسرار البلاغة / 148

(2) المرجع السابق / 151

يتوالى وروده على العين فهو يقع في دائرة المعتاد والعامي ، ولن يقود الاقتصار عليه إلا إلى الإكتفاء بالنظرة المجملة إلى الأشياء . قد تتباعد فكرة «الندرة» عن «التفصيل» أحيانا ، أو قد تفترق بهما السبل في ذهن عبد القاهر ، ولكن كلتا الفكرتين تجتمعان في النهاية ، وتحددان الخاصية النوعية لما يقدمه الشاعر الحاذق من تمثيل وتشبيه . ويصبح الشاعر الحاذق - عند عبد القاهر - هو ذلك الانسان الذى يستطيع أن يدقق ويتأمل، ويقدم تشبيهات واستعارات وتمثيلات دقيقة ، توقع الائتلاف بين العناصر الشديدة الإختلاف .

ولابد أن تترتب على هذه الفكرة نتيجتان ، مؤدى أولاهما أن كل شبه يرجع إلى وصف صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتبصر أبدا فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا (وفي الغاية القصوى من مخالفته فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع. ثم تتفاضل التشبيهات التي تجىء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما ، فما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل وبوصف الغريب أجدر)(1) . أما النتيجة الثانية فتتصل بما يحدثه إيقاع الإئتلاف بين المختلفات من إعجاب وتأثير . إن المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة ، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب . وإذا كانت المشابهة مما لاينتزع إليه الخاطر ، ولايقع في الوهم عند بديهة النظر ، فإنه من المنطقي أن تثير دهشة القارىء واستغرابه . فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف بالتالي ، لأن(الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موقع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان الشغف به أجدر . فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب ، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ، ووجود

---

(1) عبد القاهر : أسرار البلاغة / 151

شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته)(١). وهذا تبرير له جذوره في الموروث السابق على عبد القاهر (٢)، وهو - بعد - لا يفترق كثيراً عما يقوله الفلاسفة، خاصة فيما يتصل بالحديث عن اللذة. وابن سينا - لو أخذناه مثالاً من الفلاسفة - يقرن اللذة بالحركة المفاجئة للنفس (نحو هيئة تكون عن أثر يؤديه الحس بغتة)(٣)، ويرجع ابن سينا علة هذه الحركة المفاجئة للنفس إلى تغير الأحوال وتجددها المباغت، على نحو يُحدث إحساسا جديداً بها(٣)، مما يؤدى - بداهة - إلى التسليم بأن (الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب)(٤) وهذا قول لا يفترق كثيرا عما يقوله عبد القاهر من أنك (إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب)(١). وجلي أن التباعد في التشبيه لابد أن يؤدى إلى مباغتة المتلقي، ومن ثم تحدث تلك الحركة المفاجئة للنفس التي يتحدث عنها ابن سينا.

---

(١) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١١٨

(٢) راجع الجاحظ: البيان والتبيين ٨٩/١ — ٩٠ ورسائل الجاحظ ١٥٥/١ — ١٥٦ وابن طباطبا: عيار الشعر /١٢١ وكشاجم: أدب النديم / ٢٠ وأبا حيان: الهوامل والشوامل /٣١٤ — ٣١٥

(٣) ابن سينا: الخطابة /٩٩

(٤) المرجع السابق /٢٠٣

(٥) المرجع السابق /٢٠٣

(٦) عبد القاهر: أسرار البلاغة /١١٦ ويبدو أن حازم القرطاجني تأثر بهذه الفكرة ونقلها عن عبد القاهر راجع منهاج البلغاء /٤٦ .

ولكن هل ينبع إعجابنا بمثل هذه التشبيهات من ذلك الجمع المفاجىء بين الأشياء المتباعدة فحسب ، أم أنه يرتبط بنوع من الشعور والوعى بأننا قد تعرفنا على أشياء جديدة لم تكن نعرفها من قبل ؟ إن المعنى المتضمن فى حديث عبدالقاهر عن التفصيل أن الشاعر الحاذق قادر أكثر من غيره على معرفة حقيقة الأشياء والإدراك الدقيق لها ، وللعلاقات الخفية التى تقوم عليها ؛ ألم يقل إنه النظرة المجملة تكتفى باللمحة السريعة ، بينما النظرة المفصلة تكشف عن دقائق الأشياء وتبرز تفاصيلها ؟ فهل يعنى ذلك أن الشاعر نتيجة للجهد الذهنى الذى يبذله فى التشبيه يتعرف أكثر من غيره على حقائق الأشياء التى يصفها ، ومن ثم فإنه عندما يوصل نتيجة ما توصل إليه إلى المتلقى يحدث فيه نفس التأثير الذى حدث له ، ويجعله يتعرف أكثر من ذى قبل على حقائق الأشياء ؟ لو كانت الإجابة على مثل هذين السؤالين بالإيجاب لكان معنى ذلك أن عبدالقاهر افترض أن الصورة التشبيهية - ومن ورائها الإستعارة والتمثيل بالضرورة - وسيلة كشف مباشر ، يدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذى يدرك والقارىء الذى يتلقى . وبهذا الفهم يكون التشبيه عملا خلاقا حقا ، إذ أنه يصبح - لو تحدثنا بلغة النقد الحديث - محصلة خبرة جديدة إنتهى إليها شاعر تجاوز أقرانه ، وتخطى رؤيتهم ، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف ، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس ، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله[1] . ويصبح التشبيه الجيد - بهذا الفهم - موصلا لنوع جديد من الخبرة تعمق - بتآزرها مع غيرها داخل القصيدة - وعينا بأنفسنا وبالواقع من حولنا ، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكا أفضل .

لا نستطيع أن نجيب على الأسئلة التى طرحناها بالإيجاب ، لأن عبد القاهر

---

(1) Murry, Countries of the Mind, VOL 2, PP. 2—3

يظل ينظر إلى عملية إيقاع الإئتلاف بين المختلفات فى التشبيه والتمثيل على أنها نوع من البهر ، أو مظهر لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقي . ولم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا إلى المتلقى حدسا جزئيا عن العالم ، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيده ، بشكل يفضى بالمتلقى إلى وعى جديد بذاته وبالعالم من حواه . وفكرة أن الشعر يمكن أن يوصل إلى المتلقى نوعا خاصا من الخبرة أو المعرفة ، لا توصلها الفلسفة أو التاريخ أو أى شىء آخر غيرهما ، فكرة لم تكن فى حسبان عبد القاهر أو تقديره . إنه لا يكف عن التطلع إلى الشعر باعتباره عملية تعليم مباشر أو عمليه بهر عقلى . ونحن لا نلومه على ذلك فالواقع الشعرى فى عصره ، ونظرة عصره إلى الشعر والشاعر ما كانا يفضيان به إلا إلى تصور التشبيه على أنه جهد صناعى خالص يعتمد على الفكر والقياس والإستنباط ، ويبهر المتلقى بما فيه من إيقاع الإئتلاف بين المختلفات . وإذا تجاوزنا هذا البهر واجهنا افتراض آخر مؤداه أن التشبيه قياس عقلى قد يهدف إلى شرح معنى نثرى وتوضيحه ، أو إقناع منطقى يوقع التصديق فى نفس المتلقى المتشكك والحذر .

ولكن عبد القاهر فى أحيان نادرة يحوم - ربما بنوع من الحدس الفنى - حول بعض الأفكار الخصبة التى تقربه هو نا ما من بعض ما نرى حديثا . إذ يكاد عبد القاهر يوحى إلينا - فى بعض الأحيان - أنه يرى أن الشاعر - عندما يجمع بين المختلف ، ويؤلف بين المتنافر - يلفتنا إلى حكمة الكون الباهرة التى تقوم على نفس الصنيع ، ولكن بشكل أعظم وأكمل . وكأن الشاعر البارع فى التشبيه عندما يقوم بعمله على خير وجه ، ويتقن صنعته كل الإتقان ، يلفتنا إلى الصانع الأعظم الذى نسق الكون وألف بين الأشياء . يتوقف عبد القاهر إزاء هذا البيت :

وكأن أجرام السماء لوامعا ‏ ‏ ‏ درر نثرن على بساط أزرق

ويقول إن (المقصود من التشبيه أن يريك الهيئة التي تملأ النواظر عجبا وتستوقف العيون وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى ، من طلوع النجوم مؤتلقة متفرقة في أديم السماء ، وهي زرقاء زرقتها الصافية التي تخدع العين ، والنجوم تتلألأ وتبرق في أثناء ذلك)[1] . ولكن مثل هذه الفكرة سرعان ما تختفي تحت وطأة الإعجاب بالدهشة المحضة والبهر الصرف اللذين يثيرهما التشبيه في السامعين ، لدقته وقدرته على إيقاع الائتلاف بين المتناقضات .

ويلح عبد القاهر كثيرا ـ في هذا المجال ـ على فكرة الدقة في التشبيه باعتبارها أمرا مترتبا على التفصيل . لقد قال إن الشاعر البارع ـ عندما يلح على التفصيل ـ يدرك التفاصيل الدقيقة للأشياء ، ويقدمها تقديما دقيقا محدداً ، ولكننا نعرف أن الدقة والتحديد في التشبيه وفي كل الأنواع البلاغية للصورة ليساهما كل شيء. إن بيت ابن المعتز :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

يقوم على تشبيه دقيق محدد دون شك ، ولكنه لا يقدم إلينا معرفة جديدة بالهلال أو بالحالة النفسية التي عاني منها الشاعر أثناء رؤيته له . نحن نسلم بأن الشاعر الأصيل يحاول أن يرى الأشياء كما هي حقيقة ، أو لنقل ـ بعبارة قريبة إلى تفكير عبد القاهر ـ إن الشاعر يسعى إلى التفصيل الذي يميز الفروق الدقيقة، فيتعرف على حقائق الأشياء . ونزيد على ذلك أن الشاعر ـ من أجل تحقيق هذه الغاية ـ يعد نفسه لحالة عقلية مركزة ، تسيطر وتحكم وتوجه وتقبض على كل مايراه ضروريا للتعبير الحقيقي عما يعانيه أو يواجهه . وفي سبيل ذلك يلجأ

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٧٧ ــ ١٧٨ .

الشاعر إلى التشبيهات والاستعارات، لا لمجرد جدتها أو دقتها أو طرافتها أو ندرتها أو غرابتها فى ذاتها، وإنما لأنها وسائل لا تتحقق للشاعر عملية التعرف دونها. ومن ثم فإن القول بأن الشاعر يريد التعرف على حقائق الأشياء لا قيمة له إذا افترضنا أن هناك شيئا يمكن أن يقوم فى عزلة وتجريد تام، مثل هلال ابن المعتز. إن الواقع يقوم على نسيج متداخل متشابك من العلاقات، وبمجرد أن يكون الإنسان على علاقة بشيء فإنه يتولد لديه إنفعال إزاءه، ومن ثم فإن الشاعر لن يستطيع التعرف على حقائق الأشياء، ولن يستطيع أن يكون محدداً فى تعبيره عنها ما لم يحدد بالمثل المشاعر والانفعالات التى تربطه بها. (إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هى التى تضطر إلى التشبيه أو الإستعارة، وهى نفس الحاجة التى تتطلب - فيما أرى - من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد الإنتظام الشكلى للكلمات)(١).

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول إن تشبيها مثل تشبيه إمرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلى

— لو صح أن نعده مجرد تشبيه — لم ينجح إلا لأن الشاعر لم يحدد الليل تحديدا منطقيا دقيقا، مكتملا فى ذاته، مجردا من كل علاقة بانفعال، وإنما لأنه حاول أن يحدد العلاقة التى تربطه بالليل. إن العلاقة المتبادلة بين الشاعر والليل قد أثارت فيه انفعالا، ولكى يتفهم الشاعر حقيقة العلاقة، وحقيقة الانفعال الناتج عنها، حاول أن يتأملها ويفصلها. وعندما نتأمل - نحن - هذه الصورة فإننا نستطيع أن نتفهم بعض ما عاناه الشاعر من مشاعر وانفعالات، بل نستطيع أن

(١) C. Day Lewis, The Poetic Image, P. 25.

نتعرف على حقيقة الليل نفسه بالنسبة إلى الشاعر، بل بالنسبة إلينا فى مثل ذلك الموقف الذى عاناه الشاعر. ولكن صورة امرىء القيس لا تصنع ذلك وحدها، وفى عزلة عن غيرها، بل تصنعه بتآزرها الكامل مع غيرها من الصور، وتفاعلها الناجح مع سياقها الذى لا يمكن فصلها عنه.

الدقة والتفصيل — إذن — قد يكونا هامين فى الشعر، ولكن ليس لنفس السبب أو لنفس الغرض الذى يفترضه عبد القاهر. وليس المقصود بالدقة والتحديد فى التشبيه، أو فى كل أنواع الصور الفنية، المساعدة على تقديم الشىء «الفيزيقى» منفصلا عما سواه، أو عن انفعالات الشاعر، وإنما وظيفتها والمقصود بهما تحديد علاقة الشاعر بذلك الشىء، وعلاقة ذلك الشىء بباقى الأشياء معا وفى نفس الوقت. وعندما نقول إن صورة امرىء القيس صورة ناجحة فإننا نقول ذلك لأننا نشعر أنها حققت ما نريده من الصور الفنية الأصلية. لقد تفاعلت مع سياقها، وجعلتنا ننظر إلى الليل فى ضوء جديد، وقدمت إلينا كشفا جزئيا، عندما ربطت بين الأشياء على هذا النحو، وألفت بين المختلفات هذا التأليف، لا بقصد البهر المحض أو إظهار البراعة العقلية، وإنما بقصد تقديم نوع متمايز من الخبرة.

قد يقول الناقد المعاصر إن امرأ القيس خلق هذه الصورة، وإن المشابهة بين الليل وأمواج البحر لم تكن موجودة من قبل، ولم يكن لها هذا المعنى الفريد إلا بفضله. وهذا هو ما يقال — الآن — عن كل صورة أصيلة فى الشعر، لأن الناقد المعاصر أميل إلى القول بأن الأنواع البلاغية للصورة — وبخاصة الاستعارة والتشبيه — تخلق المشابهة خلقا، وليس فيها ما هو من قبيل الإظهار لمشابهة موجودة من قبل[1]. ولكن لعبد القاهر رأيا مخالفا. عبد القاهر رجل شافعى

(١) انظر — على سبيل المثال:

W. A. Shibles, Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories, p. 153.

أشعرى — فى النهاية — وهو يتحرك فى إطار دينى محدد، وينظر إلى فكرة الخلق والإيجاد من العدم فى الشعر بشىء غير قليل من ريبة المتدين، وتشكك الفقيه، وحذر المتكلم . لذا فهو يرى أن ما يقوم به الشاعر من إيجاد الائتلاف بين المختلفات، يمكن أن يكون كشفا، ولكنه لا يمكن أن يكون اختراعا أو خلقا بالمعنى المعاصر للكلمة . إن الشاعر يكتشف علاقات خفية حقا، ولكن هذا الاكتشاف لا يعنى اختراع علاقة لم توجد من قبل، أو الوصول إلى شىء جديد كل الجدة، فالعلاقات بين الأشياء موجودة منذ الأزل، والتشابه بين المختلفات ثابت وقديم وكل ما يصنعه الشاعر البارع أنه يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفى، عندما يتغلغل بفكره أبعد من غيره، وعندما يطرح النظرة المجملة ويلح على التفصيل .الشاعر - فى هذه الحالة - أشبه بالغائص على الدر يكد نفسه ويتعبها حتى يصل إلى المخبوء والمحتجب، ولكن الدر كان موجودا فى أصدافه من قبل أن يأتى اليه الغائص ويكشف عنه، وكل فضل يمكن أن ينسب إلى الشاعر أنه صنع صنيع الغواص وتعب وكد حتى وصل إلى ما كان بعيدا نائيا . يقول (ولم أرد بقولى إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها فإذا تغلغل إليها فكرك فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى بالغائص على الدر. ووزان ذلك أن القطع التى يجى من مجموعها صورة الشنف والخاتم أو غيرها من الصور المركبة من أجزاء مختلفة الشكل لو لم يكن بينها تناسب ... لم يكن ليحصل لك من تأديتها الصورة المقصودة، ألا ترى أنك لو جئت بأجزاء مخالفة لها فى الشكل ثم أردتها على أن تصير إلى الصورة التى كانت من تلك الأول طلبت ما يستحيل، فإنما استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر لا على أن الدر كان بك واكتسى شرفه من جهتك، ولكن لما كان الوصول اليه صعبا وطلبه عسيرا ثم رزقت ذلك، وجب أن يجزل لك ويكبر

صنيعك . ألا ترى أن التشبيه الصريح اذا وقع بين شيئين متباعدين فى الجنس ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا بين المشبّه والمشبّه به من الجهة التى شبهت، إلا أنه كان خفيا لا ينجلى الا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها)[1] .

مثل هذه النظرة تلغى ـ فى تقديرى ـ فعالية الخيال الشعرى ، وتحول العملية الشعرية كلها الى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحا أكثر وضوحا وظهورا عما كان . ومن البديهى أن تصبح مثل هذه النظرة شديدة الحساسية إزاء أى تغيير واندفاع فى إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة ، أو أى محاولة لكسرها أو تحطيمها ، فالعقل والمنطق وثبات الأشياء والعرف أمور صلبة تصنع إطارا صارما لا يمكن لأى شاعر ـ مهما كان ـ أن يخرج عليه أو يحطمه . وكأن العناصر التى يحويها الكون أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير، وليس أمام الشاعر الا أن يصف مبناها الثابت (٢) . قد يسمح للشاعر بشىء من الانحراف اليسير ، فيخالف العادة والمعهود ، أو يلجأ إلى الوهم فى تركيب تشبيهه مثلما فعل الصنوبرى عندما قال (٣) :

وكأن محمر الشقيـ ـق إذا تصوّب أو تصعّد
أعلام ياقوت نشر ن على رماح من زبرجد

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٣٩ - ١٤٠
(٢) غروبناوم : دراسات فى الأدب العربى /١٧
(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٢٤ — ١٢٥

ولكنه انحراف منضبط، يحكمه العقل ويكبحه المنطق إلى أقصى درجة . وبُعْد المشابهة الذى يلح عليه عبد القاهر ليس بعدا مطلقا، وإنما هو محصور فى قواعد العقل والمنطق ، فعلى الشاعر — فى النهاية — مهما أوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا ، أن يصيب بينهما شبها صحيحا معقولا ، ويجد للملاءمة والتأليف بينها مذهبا وسبيلا (فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره من حيث لا يتصور فلا ، لأنك تكون من ذلك بمنزلة الصانع الأخرق يضع فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ويجىء فيها نتوء ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوّ . وإنما قيل «شبَّهت» ، ولا تعنى فى كونك مُشبِّها أن تذكر حرف التشبيه أو تستعير ، إنما تكون مشبها بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه ، ولا يمكنك بيان ما لا يكون وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون)[1] .

ولكن الحقيقة التى لم يستطع عبد القاهر إدراكها — ولا جناح عليه فى ذلك — هى أن الشاعر قادر على بيان ما لا يكون وتمثل ما لا تتمثله الأوهام والظنون ، بل لعلى أذهب إلى أن هذا الأمر من الشاعر هو أحد أسرار قيمته وعظمته ، ولو أدركنا هذه الحقيقة إدراكا واعيا لتكشف لنا سر تلك العملية السحرية التى يقوم عليها الشعر ، والتى نسميها بالخيال ، والتى تظهر أوضح ما تكون من خلال الصورة الشعرية .

* * *

— ٣ —

لعل كل ما قدمته يكشف عن طبيعة التشبيه ويفسر سر الاهتمام الشديد الذى بذل فى بحثه وتحليله، وسر التعاطف الشديد الذى عومل به لو قورن بالاستعارة

---

(١) نفس المرجع /١٣٩

لقد ردت الشاعرية إلى التشبيه عند غير واحد من اللغويين، وقيل إنه أكثر كلام العرب، وفى القرن الرابع ظل ينظر اليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة(١). ولم يهتم ابن طباطبا أو قدامة بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه ، إذ أضرب الأول صفحا عن ذكرها ، بينما لم يشر إليها الثانى إلا ضمن المعاظلة ، وهى تسمية تشىء بالنفور الواضح من كل ما يشتبه فيه الاعتداء على الحدود المتمايزة بين الأشياء . وفى القرن الخامس ظل ابن رشيق يتحدث عن التشبيه على أنه أصعب أنواع الشعر (وأبعدها متعاطى) (٢) ، وظل غير واحد من المتأخرين يقول عن التشبيه إنه مستوعر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة (وسبب ذلك أن حمل الشىء على الشىء بالمماثلة إما صورة وإما معنى يعز صوابه ، وتعسر الإجادة فيه وقلما أكثر منه أحد إلا عثر) (٣) . وفى التقييم النقدى كان أكثر البلاغيين يتعاملون مع التشبيه من خلال نظرة أكثر تعاطفا من تعاملهم مع الاستعارة . والسبب معروف ، فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء ، وهو — مهما أبعد وأغرب ، أو حاول الشاعر أن يأتى فيه بالمستطرف والنادر والغريب — يظل محكوما بالأداة وبتجاور المشبه مع المشبه به ، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود ، ويبقيان على صفتى الوضوح والتمايز الأثيرتين . ومن ثم كان يكتفى فى تقييم الاستعارة — فى أحيان كثيرة — بالمقاربة ، ويطلب من التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف ، ويقال (أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة) (٤) .

---

(١) العسكرى : الصناعتين/٢٤٣ وابن وهب: البرهان فى وجوه البيان / ١٣٠

(٢) ابن رشيق : العمدة ٢/٢٢٦

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ٢/١٢٢

(٤) المرزوقى : شرح الحماسة ١/١٠

ويبدو أن على المرء — إزاء مثل هذا التصور - أن يتقبل الفرضية المعاصرة التى تربط بين الإلحاح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة ، وتفضيله على ما سواه، وبين النظرة الشاملة السائدة فى كل عصر من العصور الأدبية . لقد قيل إن التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة فى العصور الكلاسيكية التى يكون فيها الشعراء — عادة — أقل جدة فى الخيال وأكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق، بينما تكون الاستعارة أكثر شيوعا لدى الرومانسيين الذين يتحرر خيالهم ، ولا يستسلم لقواعد العقل والمنطق بنفس الحدة الكلاسيكية (١) .

ويذهب الناقدان رينيه ويليك وأوستن وارين إلى أن لكل عصر أنماطه البلاغية المتمايزة التى تعكس نظرته الشاملة إلى الحياة (Weltanschauung) ، لذا كان شعر الكلاسكية الجديدة يتميز بإيثار التشبيه والنعوت الزخرفية والتوازن والمقابلة ، بينما يتميز شعر الباروك بالمفارقة والطباق والتجوز المفرط فى الدلالة (Catachresis) . ويرتد هذا التمايز إلى طبيعة العقل الباروكى والعقل الكلاسيكى الجديد ، فإذا كان عقل العصر الكلاسيكى الجديد يميل إلى التمييز الواضح بين الأشياء والتدرج المنطقى فى النقلة بينها — كأن تتم النقلة فى المجاز المرسل من الجنس إلى النوع أو من الخاص إلى العام — فإن عقل الباروك يصنع لنفسه كونا خاصا من عوالم متعددة متداخلة ، تتآلف معا بطرائق مفاجئة لا يمكن التكهن بها (٢) .

قد يوقع التمسك الحرفى بمثل هـذه الفرضية فى مزالق كثيرة بسبب ما فيها

---

(١) تشارلتن : فنون الأدب /٨٢

(٢) René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, P.187

من تعميم ، ومع ذلك فإنها يمكن أن تساعد فى تبرير إيثار التشبيه فى الموروث النقدى والبلاغى عند العرب ، وتلفتنا إلى تشابه الظواهر النقدية وتماثلها عندما ترتد إلى علة واحدة ، أو أسس متماثلة ؛ ومن ثم يمكن أن يقال إن إيثار التشبيه عند العرب أمر يرتد إلى نظرة عقلانية صارمة ، تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والإختلاط ، وترفض — فى حزم — كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها — على أى مستوى من المستويات .

ومن الضرورى أن نلفت الانتباه إلى أنه لم ينل شاعر أسرف فى التشبيه شيئا مما ناله شاعر أسرف فى استخدام الإستعارة . والمثل الواضح على ذلك ابن المعتز وأبو تمام ، إذ ظل الأول يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته ، بينما ظل الثانى ينظر إلى استعاراته نظرة تنطوى على الريبة والتشكك ، لأن هذه الإستعارات كانت تعبث بصفة الوضوح ، وتخل بمطلب التمايز وانفصال الحدود بين الأشياء . لقد انتهى الأمر بخصوم أبى تمام ومن يسمون بأنصار عمود الشعر إلى استبعاد الاستعارة كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية ، مما مهد الطريق أمام القاضى على بن عبد العزيز كى يقول (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب . . . ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) (١) .

ولم يهون البلاغيون والنقاد جميعا من شأن الاستعارة على هذا النحو ، فقد التفت غير واحد منهم إلى أهميتها باعتبارها عنصرا أساسيا فى الشعر ، ورد اليها عبد القاهر كثيرا من قيمتها وأظهر فضلها ، ناهيك عن أنه ما كان يمكن لأى ناقد أو بلاغى أن ينفر نفورا مطلقا من الاستعارة ، لأنه سوف يواجه — فى هذه

---

(١) الجرجانى : الوساطة /٢٣ - ٣٤

الحالة — باستعارات القرآن الكريم . ومع ذلك كله فإن التشبيه يظل قريبا من نفوس الجميع ، ويظل ما فى الاستعارة من شبهة التداخل والإختلاط فى الحدود والمعالم مصدر ريبه تناوش عقول أشد المعجبين بها ، وما كان واحد منهم يتقبلها ويخلع عليها صفة الشرعية فى الشعر أو فى غيره إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه ، وأنها لاتخل بالمبدأ الذى يقوم عليه التشبيه أعنى مبدأ التناسب العقلى والمطابقة المادية .

تحدد مفهوم الاستعارة فى الموروث البلاغى والنقدى فى ضوء هذا التصور السابق ، وأصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها فى ذلك شأن التشبيه ، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة . وأقصد بذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة ، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه . فإذا كنا نواجه — فى التشبيه — طرفين يجتمعان معا فإننا — فى الإستعارة — نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه ، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التى يقوم عليها التشبيه .

وعلى هذا الأساس ، فنحن — إزاء كل استعارة — أمام نوعين من المعنى : المعنى الحقيق والمعنى المجازى ، أما الأول فهو سابق فى الوجود لا فى الرتبة (١). وأما الثانى فهو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول وطريقة خاصة من طرائق تقديمه وإحداث خصوصية فيه . فإذا قال امرؤ القيس فى وصف فرسه :

---

(١) يقال (أصل الاستعارة موضوع على مستعار منه ومستعار له ، فالمستعار منه أصل وهو أقوى ، والمستعار له فرع وهو أضعف . وهذا مطرد فى سائر الاستعارات) راجع الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن / ٣٢٢ — ٣٢٣ .

وقد أغتدى والطير فى وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فإن عبارة «قيد الأوابد» استعارة، حقيقتها أو معناها الأصلى أن هذا الفرس «مانع الأوابد من الإفلات والذهاب» (١). هذا المعنى الأصلى أو الحقيقى يصل إليه المتلقى عن طريق نوع من القياس أو الاستدلال الذى يقيس شيئا بآخر، أو يتوصل الى شىء عن طريق آخر. واذا كان الامر كذلك، فإنه ينبغى — لكى نعقل المعنى الأصلى للاستعارة ونستدل عليه — أن تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها. وجلى فى هذا أن الفارق بين الاستعارة ومقابلها الحرفى أو الحقيقى فارق فى الدرجة ليس غير، إذ تؤدى الاستعارة نفس المعنى الذى تؤديه العبارة الحرفية، وليس ثمة فارق إلا فى طريقة التقديم أو أوجه الدلالة، وتلك أمور عرضية لاتغير من جوهر المعنى المقدم فى العبارة الحرفيه «مانع الأوابد من الافلات» أو فى العبارة الاستعارية «قيد الأوابد». وعلى ذلك تصبح الاستعارة نوعا من الترجمة الجيدة أو المعرض الحسن، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة فى خلق المعنى وإيجاده، والتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه دونها (٢).

* * *

---

(١) انظر الرمانى : النكت / ٧٩ والحاتمى : الرسالة الموضحة / ٩٢ والعسكرى : الصناعتين / ٢٧٠ - ٢٧١ وابن سنان : سر الفصاحة /١٠٨ - ١٠٩.

(١) يقول نورمان فريدمان(يلح النقاد الجدد عموما على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هى طراز خاص فى الإدراك، ووسيلة للاكتشاف والتعبير عن حقائق أخلاقية تتمايز تمايزا جذريا عن تلك التى تعبر عنها عبارات النثر أو العلم).

راجع Norman Friedman, Imagery, P. 366

فى داخل هذا الإطار العام كانت تتحرك الأفكار الخاصة بالاستعارة فى النقد العربى ، وكان ينظر إليها على أنها انتقال فى الدلالات، أو «تعليق» للعبارات على غير ماوضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل . وكان ابن قتيبة فى القرن الثالث يرى أن العرب (تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلا)(١) . وكان الجاحظ وثعلب وابن المعتز يحددون الاستعارة ويعرفونها تعريفا مشابها لتعريف ابن قتيبة أو قريبا منه . فهى — عند الجاحظ — (تسمية الشىء باسم غيره إذا قام مقامه)(٢)، وهى — عند ثعلب — (أن يستعار للشىء اسم غيره أو معنى سواه)(٣) . وهى — عند ابن المعتز — (استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف)(٤) .

وليس ثمة فارق كبير بين هذه التعريفات وبين التعريفات التى قدمت فى القرن الرابع . فقد كان الآمدى يقول (وإنما تستعار اللفظة لغير ماهى له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشىء الذى استعيرت له ويليق به)(٥)، ويرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له (اذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ١٠٢ وقارن تعريفاته الأخرى فى تأويل مختلف الحديث / ٣٠١ وتفسير غريب القرآن / ٢٥٢ والشعر والشعراء ١ / ١٧٧ — ١٧٨ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ١ / ١٥٣ .

(٣) ثعلب : قواعد الشعر ٤٦

(٤) إبن المعتز : البديع / ٢

(٥) الآمدى : الموازنة ١ / ١٩١ .

بالشيء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه)(١) . وهذا تعريف يذكرنا بتعريف ابن قتيبة ، بل إن فيه مافى تعريف ابن قتيبة من خلط بين الإستعارة وماسمى — بعد ذلك — بالمجاز المرسل . وكان الرمانى يرى أن الاستعارة (تعليق العبارة على غير ماوضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة)(٢) . أما الحاتمى فكان يقول (حقيقة الإستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له)(٣). ولايذهب العسكرى إلى أبعد مماقاله الرمانى ،اذ يرى أن (الإستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة الى غيره لغرض)(٤) .

ولسنا نمضى فى حصر تعريفات الإستعارة فى القرن الخامس أو ماتلاه ، فهى لاتخرج — فى جوهرها — عن التعريفات السابقة ، وإذا كانت هناك فوارق بينها فهى فى درجات التحديد والحصر ، ولكنها — فى النهاية — تشير إلى شيء واحد هو أن الاستعارة انتقال فى الدلالة لأغراض محددة ، وأن هذا الانتقال لايصح ولايتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف ، وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها . وهذا أمر طبيعى فإن للاستعارة حداً تصلح فيه (فإذا تجاوزته فسدت وقبحت)(٥) . وهذا الحد مرتبط بطبيعة العلاقة التى تربط بين المستعار والمستعار له ، فإذا كانت هذه العلاقة صحيحة عقليا ، وكان المستعار قريبا من المستعار له ، ومشاكلا له ، وشبيها

---

(١) الموازنة ١ / ٢٥٠ .

(٢) الرمانى : النكت / ٧٩ وانظر ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٧١ وابن سنان: سر الفصاحة / ١٠٨ — ١٠٩ .

(٣) الحاتمى : الرسالة الموضحة / ٢٩

(٤) العسكرى : الصناعتين / ٢٦٨

(٥) الآمدى : الموازنة ١ / ٢٤٢

به ، كانت الاستعارة لائقة وقريبة من الحقيقة ويتلاءم معناها مع ما استعيرت له وإلا خرجنا عن الحد المسموح به ، واقتربت الاستعارة من حدود الهجنة والشناعة والبعد عن الصواب العقلي .

من هنا درج النقاد والبلاغيون على البحث عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة ، وحرصوا على التأكد مما يسمى بالمعنى المشترك ، وقالوا (إنما تصح الإستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة)[1] ، وأن عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة ، وملاك الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان[2] ، كما قيل (خير الاستعارة ما بعُدَ وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس)[3] . وهذا كله يذكرنا بمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبق على التشبيه والذي يطبق أيضا على الإستعارة ، حتى لا تتداخل الأشياء وتهتز الحدود والفواصل بين الأطراف ، وتتضح النسبة والمقاربة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر ، وتتحقق للاستعارة - في النهاية - صفتا الوضوح والتمايز الأثيرتين لدى الجميع .

* * *

— ٤ —

ولكن ماذا يفعل الناقد أو البلاغي القديم إزاء الاستعارات التي قد لا ينطبق عليها هذا المفهوم ؟ إن التعبير الإستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص

---

(١) الجرجاني : الوساطة /٤٢٩ وانظر الثعالبي : يتيمة الدهر ٧٨/١ .
(٢) المرزوقي : شرح الحماسة ١٠/١ — ١١ وانظر الوساطة /٤١
(٣) ابن رشيق : العمدة ٢٧٠/١

الوجدانى تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويعاملها كما لو كانت هى ذاته، ويلغى الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع . ومن الطبيعى - فى مثل هذه الحالة - أن تهتز صفتا الوضوح والتمايز ، ويختل مبدأ التناسب المنطقى ، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التى لاينبغى أن يتجاوزها التعبير الاستعارى ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها . ولعلى لست فى حاجة إلى التأكيد على أن الاستعارة — والاستعارة الأصيلة بوجه خاص — لا تعتد كثيراً بالتمايز والوضوح المنطقيين ، ولا تعتمد كثيراً على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذى هو — بدوره — انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها(١) . عندما يقول المثقب العبدى — مثلا — عن ناقته :

تقول وقد درأت لها وضينى ‏ ‏ ‏ ‏ أهذا دينه أبدا ودينى
أكل الدهر حل وارتحال ‏ ‏ ‏ ‏ أما يبقى على ولا يقينى

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها ،

---

(١) أصبح من المتعارف عليه فى النقد الحديث القول بأن أرفع أشكال الإستعارة هى تلك التى يتبادل طرفاها التأثر والتأثير ، على نحو يفضى إلى تخلق معنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين . ويعد هذا القول بمثابة نتيجة ترتبت على ما افترضته النظرية الشعرية الحديثة من أن التفاعل والتداخل هو بمثابة الأشكال الأساسية للفعل الشعرى ذاته ، ذلك الفعل الذى يتبدى — بطريقة بالغة الثراء — من خلال ما يسمى بالاستعارة الممتدة أو الموسعة (Expansive metaphor) . راجع René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, pp.190,193.

فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب ، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها ، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالها ، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهى إلى تعديل كلا الطرفين على السواء . مثل هذه الإستعارة — لو صح أن ندخل البيتين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية — لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجى، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها .

ولكن الناقد العربى القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئا من هذا ، لأنه يصدر عن مقولة أساسية ، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخييل عقلى . ولكى يصح العمل الشعرى — تبعا لهذه المقولة — فلا بد من المشابهة والمناسبة ومقاربة المجاز للحقيقة . أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان فى حكم الملغى ، لأن الناقد العربى بحكم ظروف متعددة - أشرنا إلى بعضها فى الفصلين السابقين - لم يكن يهتم كثيراً بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجى عليها ، أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء ، أو خلق عالم خاص بها . إنه مهتم بالشعر ذاته ، ومعنى بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب ، أما تفاعل الدلالة فإنه يصبح فى نظر مثل هذا الناقد ضربا من العبث والهذيان ، فعلى الشاعر - فى النهاية - أن يستعمل الكلمات فيما وضعت له ، وحتى لو تجوز فى الدلالة فإن هذا التجوز لابد أن يكون محكوما بمنطق ومعـــايير صارمة ، وإلا اهتزت الدلالات الثابتة ، واضطرب النظام المألوف ، وتداخلت الحدود الفاصلة بين الأشياء والمسميات . ومن هنا كان ابن طباطبا متوافقا مع نفسه تماما ، ومع ذلك التصور العام الشائع ، عندما قال عن بيتى المثقب العبدى : إنهما من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة (فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز

المباعد الحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لاعربت عن شكواها بمثل هذا القول)(١) .

هذا الموقف الذى انطلق منه ابن طباطبا فى نظرته إلى المجاز هو نفس ما انطلق منه قدامة أثناء تأمله للاستعارة . إن صاحب « نقد الشعر » يتوقف إزاء الاستعارة توقف الكاره لها ، ويتقبل - على مضض - استعارات مثل قول أمرىء القيس :

فقلت له لمـــا تمطى بصلبه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

أو قول طفيل :

وجعلت كورى فوق ناجية   يقتات شحم سنامها الرحل

أو قول أبى ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها   ألفيت كل تميمة لا تنفع

على أساس أن هذه الاستعارات — وأن أخلت بصفة التمايز — فإن لهـا بعض العذر (إذ كان مخرجها مخرج التشبيه) أما امرؤ القيس (فكأنه أراد أن هذا الليل فى تطاوله كالذى يتمطى بصلبه لا أن له صلبا ، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل)(٢) . كل هذا إنكار لطبيعة الاستعارة وسوء فهم لما فيها من تشخيص ، ولذلك يتخلص منها قدامة تخلص المستثقل البرم بأمرها حين يقول (فما جرى هذا المجرى مما له مجاز كان أخف وأسهل مما لحش ولم يعرف له مجاز ، وكان منافراً

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر /١١٩ — ١٢٠

(٢) قدامة : نقد الشعر /١٠٤

للعادة بعيداً عما يستعمل الناس مثله)(١) .

يرتد هذا التهوين الواضح من شأن الاستعارة — عند قدامة — إلى طبيعة النظرة المنطقية التى يتعامل بها مع الشعر ، وهى نظرة لا يمكن أن تتعاطف مع ما يبدو فى الاستعارة — عادة — من جموح لا يخضع للتحديدات المنطقية الصارمة التى يحرص عليها قدامة كل الحرص . إن قدامة منطقى ، والمنطقى يهتم بالصحة والصواب واللياقة العقلية ، وتلك أمور تقتضى صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ ، وتستلزم إنكار فساد التقسيم وفساد التقابل والتناقض . وفى ظل هذه النظرة لا بد أن يصبح بيت ابن هرمة :

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم

من قبيل التناقض على جهة العدم ، والقنية ، (فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام فى قوله إنه يكلمه ثم أعدمه إياه عند قوله إنه أعجم من غير أن يزيد فى القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة . فإن عذر هذا الشاعر ببعض المعاذير ، إذ كانت الحجج كثيرة ، فهلا قال كما قال عنترة العبسى :

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام ، ثم قال :

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمى

فوضع عنترة ما أراده فى موضعه(٢) .

---

(١) المرجع السابق /١٠٥ وقارن باحسان عباس : تاريخ النقد /٢٠٧

(٢) قدامة : نقد الشعر /١٢٩ — ١٣٠

قد يتوافق مثل هذا الموقف الجامد من الشعر مع مقولات أرسطو التى يستعين بها قدامة ليفسر بها التقابل والتناقض فى الشعر(١)، وقد يستند قدامة إلى فهم بعينه لأرسطو فى كتابه فن الشعر ، خاصة عندما تحدث أرسطو عن أنواع النقد التى يمكن أن توجه للشاعر، وعد منها الاستحالة ومخالفة العقل والتناقض(٢)، ثم قال — فى موضع آخر من الكتاب — إن الأمور التى تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التى تتبع فى المناقضات الجدلية(٣) . قد يكون كل هذا صحيحا ولكن علينا ألا ننسى أن أرسطو لم يهون من شأن الاستعارة على هذا النحو ، بل إنه هو الذى قال عنها — بحق — إنها أعظم الأساليب وآية الموهبة الطبيعية فى الشعر .

إن نظرة قدامة المنطقية إلى الشعر جعلته يؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، ومن ثم كان يستنكف البعد فى الاستعارة ويقرنه بالمعاظلة ، ويستنكر بناء استعارة على أخرى ، خاصة إذا كان هذا البناء يؤدى إلى الغموض واختفاء الحدود الفاصلة بين الأشياء . من هنا كان يقول — وهو يتحدث عن الإرداف — (٤) .

---

(١) راجع الدراسة التى كتبها بونيباكر بالانجليزية ، وذيل بها تحقيقه لنقد الشعر /٤٠—٤١

(٢) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر /١٥٢

(٣) المرجع السابق /١٥٠

(٤) مصطلح خاص بقدامة ، وكان يقصد به أن يريد الشاعر الدلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال عليه والموضوع له ، وإنما يأتى بلفظ يدل على معنى ثان هو ردف لذلك المعنى الأول وتابع له . (نقد الشعر /٨٨) . والإرداف - بهذا المعنى - ليس إلا ما عبر عنه البلاغيون باسم الكناية . وقد عد الحاتمى والباقلانى الإرداف، قدامة داخلا فى الاستعارة واعتبراه قسما من أقسامها =

(ومن هذا النوع ما يدخل فى الأبيات التى يسمونها أبيات معان ، وذلك إذا ذكر الردف وحده ، وكان وجه إتباعه لما هو ردف له غير ظاهر ، أو كان بينه وبينه أرداف أخر كأنها وسائط ، وكثرت حتى لا يظهر الشيء المطلوب بسرعة . وهذا الباب إذا غمض لم يكن داخلا فى جملة ما ينسب إلى جيد الشعر إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق فى اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه)[1]. وهذه عبارات غامضة لا يمكن فهمها إلا إذا قرنت بأمثلة عملية ، وردت إلى أصولها التى يحتمل أن يكون قدامة قد أفاد منها . فإذا حاولنا البحث عن هذه الأصول اهتدينا إلى شرح الفارابى - وكان معاصرا لقدامة - لخطابة أرسطو .

يرى الفارابى أن التغييرات - وهذا مصطلح عام يضم ضمن ما يضم التشبيه والاستعارة عند مترجمى أرسطو وشراحه من العرب - إما أن تكون بسيطة، وإما أن تكون مركبة . أما التغييرات البسيطة فهى أقرب إلى التشبيه وما يسمى بالاستعارة القريبة ، وأما المركبة فهى أقرب إلى ما يسمى بالاستعارات البعيدة أو الإردافات المركبة التى يتحدث عنها قدامة . ويقدم الفارابى مثالا على هذه التغييرات المركبة بيتا ينسبه إلى امرىء القيس وهو :

بدلت من وائل وكندة عد … وان وفهما صمِّى ابنة الجبل

ويعلق عليه قائلا (إن هذا التعبير فيه تركيب كثير ، وذلك أنه جعل « ابنة

=(الرسالة الموضحة / ٩٢ واعجاز القرآن / ١٠٨) ولعلهما استدلا على ذلك بما أورده قدامة من أمثلة على الإرداف منها بيت إمرىء القيس :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها … بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وهو بيت يدخله جمهور البلاغيين ضمن ما يسمى بالاستعارة التصريحية .

(١) قدامة : نقد الشعر /٨١ - ٩٠

الجبل » بدلا من قوله « الحصاة » ، وجعل قوله « صمى » بدلا من عدم صوت الحصاة . . . وجعل عدم صوت الحصاة بدلا من ابتلال الأرض . . . وجعل ابتلال الأرض بدلا من انصباب الدماء على الأرض . . . وجعل انصباب الدماء عليها بدلا من القتال الشديد ، وجعل القتال الشديد بدلا من الأمر العظيم . فكأنه أراد : وفيها أمر عظيم . فأبدل مكان ذلك وفهما صمى ابنة الجبل، واستعمل فى ذلك هذا الإبدال الكثير)(١) . ونحن إذا استبدلنا كلمة «الإبدال» عند الفارابى بكلمة « الإرداف » عند قدامة كنا نتحدث عن نفس الشىء تقريبا ، وكان كلام الفارابى ترجمة عملية وشرحا لكلام قدامة ، إن لم يكن أصلا من أصوله . والفارق بين الفارابى وقدامة — بعد ذلك — ليس فارقاً كبيرا ، لأن كليهما يسمح ببناء استعارة على أخرى ، أو لنقل ببناء إرداف أو إبدال على غيره ، بشرط ألا يؤدى ذلك إلى الإلغاز واستغلاق المعنى أو ما يسميه قدامة بالغموض . ولن يتم ذلك إلا إذا روعيت النسبة المنطقية بين الإبدالات أو الإردافات أو الاستعارات على النحو الذى أظهره الفارابى فى بيت امرىء القيس .

ويقسم الحاتمى الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده ، ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف ، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقى بين الأشياء بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها . وأقبحها هو ما يسميه الحاتمى بالاستعارة المستهجنة (وإنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل)(٢) ، مثل قول مزرد :

فما برح الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة /٥٢٤ - ٥٢٥

(٢) الحاتمى : الرساله الموضحة /٧١

الذى قبح لأنه جعل للرجل حافرا ولاحافر له ، وإنما يصف ضيفا أضافه فلما رقد الولدان عمد إلى البكر فأخذه وهرب به ، فجعل يمريه أى يستخرج ما عنده بساقه وقدمه ، فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان . ومثل ذلك قول الحطيئة :

قروا جارك العيمان لما جفوته وقلص عن برد الشراب مشافره

فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان ، والمشافر للإبل . ومثله قول الآخر :

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها إلى ملك أظلافه لم تشقق

فجعل للملك ظلفا موضع الظفر ولم يكفه هذا بل قال لم تشقق(١) . ويطبق الحاتمى هذه النظرة الجامدة إلى الاستعارة على شعر المتنبى — فى المقابلة الشهيرة التى دارت بينهما — ويعيب عليه قوله :

شرف ينطح النجوم بقرنـــــيه وعز يقلقل الأجبالا

لأنه جعل لشرف الرجل قرنين . وهذه — وإن كانت استعارة — فإنها (استعارة خبيثة جارية مجرى المعاظلة . . . والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة كما قال أوس بن حجر :

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالمـاء تولبا جدعا

فجعل للمرأة تولبا ، والتولب ولد حمار ، كما جعلتَ أنتَ — يقصد المتنبى — للشرف قرنين . وهذا من أبعد الاستعارات وأشدها مباينـة لمذاهب حذاق الشعراء)(٢) .

---

(١) الحاتمى : الرسالة الموضحة /٧١-٧٢ وحلية المحاضر /٣٤٠-٣٤٣
(٢) الحاتمى : الرسالة الموضحة /٩١

وجلى أن موضع الاستهجان، فى كل تلك الأمثلة، إنما يرتد إلى إحساس الحاتمى بعبث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها، مما جعلهم يخلطون بين الإنسان والحيوان، أو بين المعنوى المجرد والمادى المحسوس مثلما فعل المتنبى. وذلك كله — فى الواقع — لا يفترق كثيراً عما قدمه قدامة، بل إن قدامة ذكر نفس الأمثلة التى يذكرها الحاتمى. لقد عد صاحب نقد الشعر قول أوس:

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا

وغيره من بيتى الحطيئة ومزرد داخلا فيما أسماه بالمعاظلة. والمعاظلة مصطلح يشير إلى التداخل ويشى باختلاط الحدود بين الأشياء، وهو — بهذا المعنى — يمكن أن يطلق على الاستعارات الرديئة التى تخلط بين حدود الإنسان وحدود الحيوان، مما يسميه قدامة — أيضا — بفاحش الاستعارة، ويقول عنه (إن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه)[1].

ورغم أننا نضع الآمدى — عادة — فى الجانب المقابل لقدامة، ونتحدث عنه باعتباره ممثلا للذوق الصائب والنظرة المنهجية السليمة، فى مقابل قدامة المنطق الذى يتهم بفساد الذوق والنزعة الشكلية الجامدة(٢)، رغم ذلك كله فإن نظرة الآمدى العملية إلى الاستعارة، وتحليله لاستعارات أبى تمام بوجه خاص، لا يجعله يفترق افتراقا جذريا عن قدامة إن كليهما ينتهى إلى نفس الموقف من الاستعارة لكن من خلال مسالك متمايزة، أما قدامة فإنه أقام نظرته إلى الاستعارة على أساس

---

(١) قدامة : نقد الشعر /١٠٣ وانظر المرزبانى : الموشح /٦٣-٦٤

(٢) راجع محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب / ٦٢، ٦٧، ٩٤، ٩٦، ١١٢، ١٢٣، ١٣٦ - ١٣٧

منطقى ، ونظر إليها من خلال معاييره المنطقية فيما يتعلق بحسن التقسيم وانعدام التناقض ، وأفاد فى ذلك كله من كتاب المقولات لأرسطو ، ومن حديثه — فى فن الشعر — عن التناقض الشعرى وكيفية معالجته . وأما الآمدى فقد أقام نظرته إلى الاستعارة على أساس لغوى مكين ، وأفاد فى ذلك من مفاهيم المدرسة البصرية التى ينتمى إليها بحكم تلمذته على أبى الحسن الأخفش .

ونظرة الآمدى إلى اللغة نظرة جامدة تتلخص فى أن اللغة تعكس بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم ،دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة فى توجيه الفكر الإنسانى ذاته . اللغة — عند الآمدى — جماع لألفاظ معدودة عينت عند العرب للأشياء ، لتحضر بها هذه الأشياء فى العقول عند الاشارة إليها . وتعيين الألفاظ للاشياء على هذا النحو يعنى أن وظيفتها هى إستحضار الشىء المقصود فى أذهان المخاطبين عند إطلاقه وإرساله من الفم . ومن ثم يمكن أن يسمى الشىء الذى وضع له اللفظ معنى ، أى موضع العناية والقصد . إلا أن الألفاظ تنقسم إلى قسمين ، فهى باعتبار الأوضاع الأصلية والإشارة المباشرة تسمى حقائق، وباعتبار الأوضاع التبعية والإشارة غير المباشرة تسمى مجازات ، وعلى هذا الاساس فإن المتكلم إما أن يستخدم اللغة استخداما حقيقيا ، وإما أن يستخدمها استخداما مجازيا ، إلا أنه يفضل فى الأدب الاستخدام المجازى ، لأنه ينطوى على التحسين وإحداث خصوصية فى المعنى ، لا يحدثها الاستخدام الحقيقى .

وسواء أكان الشاعر يعالج لغته فى ظل هذا الاستخدام أو ذاك فإن عليه أن يخضع لمجموعة من القواعد الخاصة بكل منها ، فالاستخدام الحقيقى قاعدته الاولى أن تستخدم الالفاظ فيما وضعت له بدقة ، فلا تشير إلا إلى المدلول الحقيقى المفرد الذى عينت له . أى أن اللغة ينبغى أن تكون ذات وظيفة إشارية محضة ، بحيث يكون للكلمة فيها معنى واحد قائم بذاته ، يتحكم فى استخدامها وفى

الغرض من النطق بها ، دون أن يوضع فى الاعتبار الفاعلية الخاصة للسياق فى تحديد معنى الكلمة . وقد تحدد ذلك المعنى الفردى الثابت للكلمة من خلال نظام عرفى حددته الممارسة اللغوية للعرب الأقحاح الذين شهد لهم بالنقاء اللغوى ، أما الاستخدام المجازى — وهو الانتقال بين الدلالات الثابتة — فعلى الشاعر أن يجعل الانتقال بين الدلالات والمعانى ظاهرا واضحا ، يفهمه السامع بسهولة عن طريق القرينة المحددة ، أو العلاقة المناسبة التى تربط بين المعانى ، وإلا وقع الشاعر فى الخطأ . أى أن الشاعر — وغير الشاعر — ليس حراً حرية كاملة فى هذا الاستخدام المجازى . إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل ، وأى خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفا ، لا يعد خروجا على التقاليد والنظام اللغوى فحسب ، بل يعد خروجا على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابتة أيضاً .

ولقد كان الآمدى متوافقا مع اتجاه المدرسة البصرية فيما يتصل بإدخال اللغة بكاملها فى قوالب عقلية ومنطقية تأبى الشذوذ والانحراف ، وترفض كل ما لا يبرره التفسير العقلى ، ولا تقبل إلا الأصول المتعارف عليها عند الجميع . ومن الطبيعى أن ينتهى الآمدى — فى ظل هذه النظرة — إلى رفض القياس على الشاذ فى اللغة بوجه عام ، والمجاز بوجه خاص ، لأنه (اذا أعتمدت العرب الشىء ضرورة لم يكن ذاك لمتأخر) (١) ، وما يصدر عن العرب على سبيل الندرة أو السهو لا يمكن أن يسوغه متأخر (٢) ، أو يجعله أصلا يحتذى عليه أو يستكثر منه (٣) . (وما ينبغى للمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار لسعة مجاله

---

(١) الآمدى : الموازنة ٥٢٤/١

(٢) المرجع السابق ٥٢٣/١

(٣) المرجع السابق ٢٥٩/١

وكثرة أمثلته) (١) . ولا يمكن أن يسمح للشاعر أن يضع الكلمات فى غير ما وضعت له فى العرف اللغوى الشائع لدى العرب الأقحاح . وأى تغيير فى دلالات الكلمات يمكن أن تفرضه تجربة القصيدة، أمر لا يمكن أن يرد على ذهن الآمدى، وما كان يمكن له — فى ظل هذا الفهم — أن يفترض أن طريقة تفكير الشاعر وحالاته الذهنية ، يمكن أن تفرض عليه استخداما خاصا للغة، من حيث الدلالة والتركيب . لقد عجز عن أن يرى أن للغة الشعر منطقها الخاص الذى يجعلها تتمايز عن لغة النثر أو العلم مثلا ، ومن ثم وحّد ما بين لغة الشعر ولغة ماعداه من ضروب الكلام ، وتعامل مع الجميع بمقياس واحد مؤداه أنه (ينبغى أن يُنتهى فى اللغة الى حيث انتهوا ولا يتعدى إلى غيره ، فإن اللغة لا يقاس عليها) (٢) .

وعندما يأخذ الآمدى فى تطبيق نظرته تلك على أبى تمام فلا بد أن نسمع أمثال هذه الأحكام : (هـذا الذى وضعه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب) (٣) و (هذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم) (٤) . (وقد أغراه الله بوضع الألفاظ فى غير موضعها) (٥) . (حمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدى التأدية الصحيحة عنه) (٦) . وهذه كلها أحكام تنبع دائما من حقيقة

---

(١) الآمدى : الموازنة ١/٤١٧

(٢) المرجع السابق ١/٢١٦ وراجع — فى مناقشة هذا المبدأ — محمد مندور: النقد المنهجى / ١٢٢ — ١٢٥

(٣) المرجع السابق ١/١٤٣

(٤) المرجع السابق ١/٤٩٥

(٥) المرجع السابق ١/٢٢٧

(٦) المرجع السابق ١/٢٣٤

واحدة، مؤداها أنه لاينبغي للشاعر أن يخرج على العرف اللغوى الصارم المتعارف عليه عند الجمهور . ولا يلمح الآمدى ذلك التناقض - الذى يمكن أن يتهم به - بين قوله إنه لا يحظر على الشاعر الإبداع فى مستغرب المعانى ومستطرفها وقوله (وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج على سنن القوم)[1] .

إن الآمدى ينظر إلى الحرية التى ينبغى أن تتاح للشاعر نظرة تنطوى على شىء غير قليل من سوء الظن والريبة . إنه أميل إلى الالتزام بما هو موجود وواقع ، أما خروج الشاعر على العرف والتقاليد فإنه مغامرة خطرة ، لا يمكن أن تكون محمودة العواقب، أما المألوف والمعروف والشائع والواضح فهى صوى على طريق ممهد يسلكه الشاعر آمنا ، تظلله وتبارك خطوه فيه، طريقة العرب ومذاهب العرب وعمود الشعر القديم . والآمدى فى ذلك كله تلميذ مخلص للغويين وخاصة المبرّد ، وبين الرجلين لحمة وثيقة ، فأستاذ الآمدى — أبو الحسن الأخفش — تلمذ تلمذة مباشرة على المبرد ، وإذا أدركنا أن المبرد كان يلح على الوضوح وقرب المأخذ وإصابة الحقيقة وصحة المعنى وجزالة الألفاظ [2] ، وأنه كان يتحمس للبحترى ويعجب به ، إذا أدركنا ذلك تكشفت لنا آثار التلمذة . وأدركنا طبيعة المثل الفنية والذوق اللغوى الذى نضجت من خلاله نظرة الآمدى إلى اللغة الشعرية.

ولابد أن تسىء مثل هذه النظرة فهم الاستعارة ، وتنظر إلى ما يمكن أن يحدث فيها من تفاعل فى الدلالة وإعادة لتشكيل عناصر الواقع نظرة مستريبة ، خاصة أن مبدأ المعنى الثابت أو الدلالة الثابتة المعترف بها والتى تساوى فى ثباتها الرموز الجبرية مبدأ لا يمكن أن يقيم استعارة أصيلة . ناهيك أن الأفكار

---

(١) الآمدى : الموازنة ٤٩٥/١

(٢) راجع المبرد : الكامل ١٨/١ — ٣٠ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ١٥٩/٣ - ١٦٠

الخاصة بوضوح الدلالة وسهولة الانتقال من معنى إلى آخر، والمناسبة والمشابهة والخضوع لتقاليد جاهزة هي بمثابة حدود صارمة للمجاز، لا يمكن أن تطبق بسهولة على أبي تمام شاعرا، لأن أبا تمام عبث بكثير من التصورات الأثيرة لدى اللغويين. لقد كانت استعاراته نحا يوقع اللغويين في شراك عدم الفهم - وهو أمر جعل الصولي يسخر منهم سخرية مريرة (١) - فإذا خرجوا منه أرقهم اضطراب الدلالة واستخدام الكلمات في غير ما وضعت له، واستشعروا نوعا من الغرابة لم يألفوها في الشعر القديم، مما دفعهم إلى القول بأن أبا تمام (شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة)(٢).

والآمدي تلميذ مخلص للغويين، لا يستطيع أن يرى أبعد مما يرون، فهو يتمثل وجهة نظرهم، ويستشعر نفس حساسيتهم إزاء التجوز اللافت في الدلالة، ويطالب مثلهم بضرورة الصحة اللغوية والوضوح. وليس الشعر - عنده - إلا قرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك هي طريقة الأوائل، ومذهب العرب، الذين يقدرون جودة السبك وقرب المأتى. فإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة — مثل أبي تمام — عد حكيما أو فيلسوفاً أو أي شيء آخر، لكنه لن يكون شاعراً، لأنه خرج على طريقة العرب وعلى مذاهبهم (٣).

---

(١) الصولي : أخبار أبي تمام/٢٨

(٢) الآمدي : الموازنة ١/٢٢

(٣) المرجع السابق : ١/٤٠٠ — ٤٠٢ و ٤٩٦

واستعارات أبى تمام - فى ضوء هذا التصور العام - استعارات غريبة لا تخضع للتقاليد، ولا تتوافق مع ذلك العرف اللغوى المأثور. والدليل العملى على ذلك قول أبى تمام:

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت فى أنه برد

فهذه استعارة رديئة تنبع رداءتها من مخالفتها العرف اللغوى المفترض والذى لا ينبغى أن تخرج الاستعارات عن حدوده. (والخطأ فى البيت ظاهر لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك ... ومثل هذا كثير فى أشعارهم ... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون ... ولكنه يريد أن يبتدع فيقع فى الخطأ)[1]. وما يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبى تمام:

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

فهنا — أيضا — خالف أبو تمام التقاليد اللغوية، وتجاوز الحدود اللغوية المباحة فى المجاز، ولا بأس — إذن — من القول بأن البيت كله (خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة ... وهو كثير فى أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى فى شعره متبعا لمذاهب الناس ... فلو اقتصر على هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف فى

---

(١) الآمدى: الموازنة ١/١٣٩ — ١٤٢ وانظر ١/٥٣٥

كلام العرب ولا مذاهب سائر الأمم)[1] . وعندما يقول أبو تمام :

وليست ديات من دماء هرقتها حراما ولكن من دماء القصائد

فلابد أن يعلق الآمدى قائلا (وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطاً ، وخروجاً عن العادات فى المجازات والاستعارات)[2] .

وكان اللجوء إلى نظام لغوى صارم متعارف عليه هو دعامة الآمدى - أيضا - فى رفض مايتبدى فى استعارات أبى تمام من تجسيم للمعنوى وتشخيص المجرد . إنه يواجه أمثال هذه الاستعارات :

يا دهر قوم أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

• • •

تروح علينا كل يوم وتغتدى خطوب كأن الدهر منها يصرع

• • •

أنزلته الأيام عن ظهرها من بعد إثبات رجله فى الركاب

ويؤرقه ما فيها من تشخيص للدهر والأيام ، ويقول إن العرب كانت تستعير المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، وأمثال هذه الاستعارات لا تجرى على السنن العربى المفترض ، فلا مناسبة أو مقاربة أو مشابهة بين أطرافها المكونة لها ، على نحو ما نجد فى الاستعارات المختارة من الشعر القديم . وبديهى أن هذا الخروج على ذلك النظام اللغوى المفترض ، أدى بأبى تمام إلى مثل هذه الشناعة والقباحة والهجانة والبعد عن الصواب العقلى[3] ، وهل يعقل أن يصرع الدهر أو يكون له أخدع ، أو يصبح للأيام ظهر وركاب ، وهل يعقل أن يكون للبين وصل ، أو للمطل مشى ، كما فى قول أبى تمام :

---

(1) الآمدى : الموازنة ١/١٩٩ — ٢٠٠ وانظر ١/٥٢٥

(2) المرجع السابق ١/٢٤١

(3) المرجع السابق ١/٢٤٠ — ٢٥٠

جارى اليه البين وصلى خريدة   ماشت إليه المطل مشى الأكبد

(فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجارى البين وصلها ، وكيف تماشى هى مطلها ، ألا تسمعون ، ألا تضحكون ؟!)(١) .

إن الخروج هنا على ذلك النظام اللغوى المفترض وتقاليده المجازية الثابتة إنما هو خروج على قواعد العقل نفسه ، والمظهر العملى لذلك الخروج هو ما يبدو فى استعارات أبى تمام هذه من خلع الحياة الإنسانية على المجردات ومن تجسيد المعنويات على هذا النحو اللامعقول . أما عندما يقول أبو تمام :

فضربت الشتاء فى أخدعيه   ضربة غادرته عَوْداً ركوبا

فإن درجة اللامعقولية تقل هنا شيئاً ما ، لأن أبا تمام قال « ضربة غادرته عودا ركوبا » وذلك لأن العود المسن من الإبل يضرب على صفحتى عنقه فيذل، ومن ثم اقتربت الاستعارة من الصواب قليلا، لأن التشابه اتضح بعض الشىء وبانت المناسبة نوعا ما، وصارت الاستعارة قريبة هوناً ما هو مألوف ومعتاد(٢).

ولو قال أنصار أبى تمام للآمدى إن أبا تمام ليس بدعة فى مثل هذا النوع من الاستعارات الذى يعيبه عليه ، وإن فى الشعر القديم استعارات شبيهة باستعاراته أبى تمام من حيث طريقة تجسيدها للمعنوى أو كيفية تشخيصها للمجرد ، مثل(٣):

تيممن يا فوخ الدجى فصدعنه   وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

أو قول تأبط شرا :

نحز رقابهم حتى نزعنا   وأنف الموت منخره رثيم

---

(١) الآمدى : الموازنة ٢٦٤/١

(٢) المرجع السابق ٢٥٣/١

(٣) راجع الصولى : أخبار أبى تمام /٣٢ — ٣٣ ، ٢٤٧ — ٢٤٨

أو قول أحد شعراء عبد القيس :

ولما رأيت الدهر وعراً سبيله ... وأبدى لنا ظهراً أجب مسلما
ومعرفة حصاء غير مفاضة ... عليه ولونا ذا عثانين أجدعا
وجبهة قرد كالشراك ضئيلة ... وصعر خديه وأنفا مجدعا

هناك يقول الآمدى إن أمثال هذه الاستعارات جاءت على سبيل التملّح والهزل والسهو ، وهى – بعد – قليلة فى كلامهم ونادرة[١] ، والنادر والقليل (ليس مما يعتمد ويجعل أصلا يحتذى عليه ويستكثر منه)[٢]، أما الذى ينبغى أن يحتذى فهو الجيد (لسعة مجاله وكثرة أمثلته)[٣] ، وكما لا يقاس فى اللغة على الشاذ والنادر والضعيف، كذلك الاستعارة والمجاز لاينبغى أن يقاس فيها إلا على الجيد والعام والمألوف . وهذا مبدأ لغوى مكين عند البصريين من أساتذة الآمدى فى اللغة .

الآمدى - إذن - ناقد يناقش الاستعارة على أساس لغوى محض ، ويتفهمها من خلال فهم جامد للغة الشعرية ، فهو لا يقدر حرية الشاعر فى تعامله مع اللغة، ولا يقدر ما فى الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل فى الدلالات . ولا بد أن يلحّ الآمدى على محدودية التعبير الاستعارى وضرورة خضوعه للتقاليد اللغوية والعرف المجازى المأثور ، ويقول (وليس كل شىء يحمل على المجاز)[٤] أو إن المجاز . . . له صورة معروفة وألفاظ معتادة ، لا يتجاوزها فى النطق إلى

---

(١) الآمدى : الموازنة ٢٥٩/١
(٢) المرجع السابق ٢٥٩/١ وانظر ٢٤٤/١ ، ٢٦١ ، ٢٥٩ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤
(٣) المرجع السابق ٤١٧/١/
(٤) المرجع السابق ٥٢٣/١

ماسواها[1]، أو أن (للاستعارة حدا تصلح فيه فإذا جاوزته فسدت وقبحت)[2] ولو سألنا الآمدى عن حدود الاستعارة، أو صور المجاز المعروفة، لردنا إلى ما استجاده اللغويون من قبله، ونقله عنهم ابن المعتز فى كتابه البديع، خاصة ما استشعروا إزاءه وضوح الدلالة وظهور علاقة المشابهة المفترضة بين الطرفين.

ولا تفترق نظرة الآمدى إلى المجاز والاستعارة — فى جوهرها — عن نظرة قدامة. صحيح أن الآمدى أطال الوقوف أمام الاستعارة بينما لم يتأن قدامة إزاءها، لكن حديث قدامة عن المشابهة وتلمسه لها فى الاستعارات القليلة التى ذكرها، لا يفترق كثيرا عن حديث الآمدى أو عن سعيه الدائم وراء المشابهة والمشاكلة والمناسبة فى الاستعارة. بل إن مايقوله قدامة عن التناقض لايفترق - فى جوهره - عندما يطبق على الاستعارة عما يقوله الآمدى من أن (الاستعارة لاتستعمل إلا فيما يليق بالمعانى، ولا تكون المعانى به متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد)[3]. وجلى أن الحديث عن التضاد والتنافى والحدود والخطأ يردنا فوراً إلى مصطلحات قدامة الأثيرة وما يكمن خلفها من تصورات ومفاهيم.

ورغم كل مايقال عن ثقافة قدامة المنطقية، وكتابه فى صناعة الجدل، أو تفسيره للمقالة الأولى من «السماع الطبيعى» لأرسطو، رغم ذلك كله فقد كان قدامة تلميذا لثعلب والمبرد، وكان يستشعر نفس الحساسية التى استشعرها الآمدى

---

(١) الآمدى: الموازنة ١/١٨٨

(٢) المرجع السابق ١/٢٥٩

(٣) المرجع السابق ١/٢٤٢

— بعده — إزاء أى تغير أو خروج على النظام اللغوى المفترض(١) ، بل كان قدامة يستشعر نفس ما كان يستشعره بعض اللغويين من نفور إزاء أشعار المحدثين(٢) . وإذا كان الآمدى أكثر حدة وأكثر إلحاحا وتفصيلا فى الجانب اللغوى ، فإن ذلك يرجع إلى أنه كان يوازن بين شاعر التزم بعمود الشعر وتقاليد العرب وآخر افترض فيه الخروج على عمود الشعر والتقاليد ، وهى موازنة لم تكن على بال قدامة الذى كان يريد أن يؤصل « علما » لنقد الشعر وتمييز جيده من رديئه .

* * *

— ٥ —

ابن طباطبا والحاتمى وقدامة والآمدى نماذج متنوعة ، تكشف عن اتفاق أربعة من نقاد القرن الرابع فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى الاستعارة . إن التكوين

---

(١) راجع قدامة : نقد الشعر / ١٢٦ — ١٢٨ ، وانظر - بوجه خاص - مناقشة قدامة لكلمه « ضرير » فى بيت الشاعر :

لإعلاج ثمانية وشيخ   كبير السن ذى بصر ضرير

وقارنها بمناقشة الآمدى (الموازنة ٢١٦/١) لكلمة « الجاهد » فى قول أبى تمام :

فأفزع إلى ذخر الشئون وعذبه   فالدمع يذهب بعض جهد الجاهد

(٢) يقول قدامة : نقد الشعر /٨٣ (فقد يجوز أن يكون حسن جيد غير طريف ولا غريب ، وطريف غريب غير حسن ولاجيد . . وأما غريب وطريف لم يسبق إليه وهو قبيح بارد فملء الدنيا ، مثل أشعار قوم من المحدثين سبقوا إلى البرد فيها) .

الثقافى لهؤلاء النقاد الأربعة مختلف ، ومطامحهم التى حاولوا تحقيقها متمايزة ، ولكن نظرتهم إلى الاستعارة — فى جوهرها — نظرة واحدة ، والاختلاف الذى يقوم بينهم فى التعامل معها إنما هو تنوع داخل إطار وحدة شاملة . ولعل هذا يكشف لنا عن أن ما يمكن أن نفترضه من وجود فوارق حادة بين بيئات البلاغيين والنقاد إنما يقتصر على بعض التفصيلات الجزئية فحسب ، دون أن ينسحب على التصورات الكلية أو المواقف الشاملة من العمل الشعرى . إن هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذرى واحد ، قد تختلف مسالكهم فى الوصول إليه ، وقد تتنوع طرائقهم فى التعبير عنه ، وتتفاوت قدراتهم على تعليله وتبريره ، ولكن ثمة رباطا أساسيا يربط بينهم . هذا الرباط يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة ، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية ، وتربط الشاعر ربطا واضحا بالواقع والعرف والتقاليد ، دون أن تضع فى اعتبارها قدراته الخلاقة التى تمارس جانباً من فعاليتها من خلال التعبير الاستعارى . والمظهر العملى لذلك كله هو ما استهجنه قدامة والحاتمى من استعارة صفات الحيوان للإنسان ، وما استنكره ابن طباطبا من توحّد الشاعر أو تفاعله مع كائنات الحياة من حوله ، وما استشعره قدامة من ريبة إزاء استعارات امرىء القيس وغيره ، وما شنه الآمدى — أخيرا — من هجوم على أبى تمام لأنه استخدم الكلمات فى غير ما وضعت له وخالف ما تعارفت عليه العرب فى المجاز واللغة . كل هذا يكشف عن نزعة متأصلة تربط الشعر بالصنعة ، وتشده إلى ما هو متعارف عليه ، ولا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعرى إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب ، ومحافظة على علاقات الواقع الخارجى وتناسب أجزائه . ولاشك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح فى التعبير الاستعارى ، وتستهجن البعد فى الاستعارة ، وتستنكف أن تبنى

استعارة على أخرى ، خاصة إذا أدى هذا البناء إلى الغموض والخلط بين حدود الأشياء والمسميات .

ولن نجد هذه النظرة إلى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحاتمي والآمدى فحسب ، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغيي القرن الرابع ونقاده أمثال الرمانى والخطابى، وأبى الحسن الجرجانى، والعسكرى ، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود القرن الخامس ، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان ، ويصدر عنهـــا الباقلانى والمرزوقى، والشريف الرضى ، والمرتضى . ولم يحاول واحد من هؤلاء أن يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع . إنه عبد القاهر الجرجانى وحده الذى يمثل الاستثناء لهذا الحكم .

إن عبد القاهر — بحق — لم يقبل كل ما خلفه السابقون ، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ، ويقيم — بذلك كله — تصورا للاستعارة أوضح من تصورات كثير من سابقيه ، وأكثر منها استنادا إلى أسس ومبادىء نظرية واضحة محددة . لقد واجه نظرات سابقيه المتفاوتة والمتباينة ، وحاول أن يوازن بينها ويقيم منها تصورا متناسقا ، يجمع الأصول المتعارف عليها عند الجميع ، ويرجعها إلى عللها وأسبابها التى لم تشغل سابقيه مثلما شغلته ، ثم ينظر - من خلال هذه الأصول - إلى الجوانب الثانوية والفروع ، محاولا أن يقوّمها ويطورها فى ضوء تصور عام متسق ، لا يمكن لمتأمله إلا أن يعجب به ، حتى لو رفض كل ما يقوم عليه هذا التصور من أسس ومبادىء .

من هنا كان عبد القاهر يرى أن الاستعارة لا يمكن أن تعالج علاجاً هينا أو عجولا ، إذ أنها — مع التشبيه والتمثيل — أصل كبير تتفرع منه كل محاسن الكلام ، وتدور حوله جهات المعانى وأقطارها[1] ، (وفى الاستعارة - بعد -

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٦

من جهة القوانين والأصول شغل الفكر ومذهب القول وخفايا ولطائف تبرز من حجبها بالرفق والتدرج واللطف والتأنى »[1]. ولقد دفعه ذلك كله إلى التأنى إزاء الاستعارة ـ مثلما فعل مع غيرها ـ ومحاولة تأمل أصولها وقوانينها ، وأن يفيد ـ فى تأمل هذه الأصول والقوانين ـ من جهود من سبقه من المتكلمين ، ومن التراث اليونانى والأرسطى بوجه خاص . ولقد ساعده على الإفادة من أرسطو، أن التراث اليونانى نفسه قد أصبح متاحاً ومشروحاً، بشكل أفضل وأوضح مما كان عليه أيام قدامة ، فى الثلث الأول من القرن الرابع . وهذا كله يحتم أن نقف وقفة متأنية إزاء ما أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة .

* * *

— ٦ —

يتحدد موضوع الاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ فى أنك تثبت بها معنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكن يعرفه من معناه . بيان ذلك أنك عندما تقول : « رأيته أسداً » ـ فى مقام الحديث عن رجل ـ فإن سامعك لابد أن يعرف أن غرضك هو أن تثبت للرجل الذى تتحدث عنه أنه مساو للأسد فى شجاعته وجرأته والسامع عندما عقل هذا المعنى فإنه لم يعقله من لفظ «أسد» نفسه ولكن من معناه الضمنى الذى يحدده وضعه الخاص داخل سياق بعينه . هذا الوضع الخاص للفظ هو الذى جعل السامع يفهم ويعى أنه لا معنى لجعل الرجل أسدا، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغا يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة . وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة ليست مجرد نقل للفظ « أسد » عما وضع له فى اللغة ، كما ذهب الرمانى وأبو الحسن الجرجانى والعسكرى

(١) المرجع السابق / ٨٠

في القرن الرابع ، إذ أن مثل هذا التعريف لا يوضح الهدف الحقيقي من الاستعارة عند عبد القاهر ، وهو المبالغة القائمة على الادعاء ، فضلا عن أن مثل هذا التعريف يخلط بين الاستعارة وما سمي - بعد عبد القاهر - بالمجاز المرسل، الذي لا يقصد به المبالغة ولا يقوم على المشابهة ، وإنما هو محض علاقة لنسبة بين طرفين ، أطلقت من عقال المشابهة .

الاستعارة — عند عبد القاهر — طريقة من طرق الإثبات عمادها الإدعاء فأنت في قولك « رأيت أسدا » تدعى في الرجل أنه ليس برجل وإنما هو أسد ، ومرادك بذلك أن تثبت للرجل صفات الأسد ، وتدعى أنه بلغ في شجاعته مبلغ الأسود[1] . وبديهي أنك لم تطلق إسم الأسد على الرجل إلا بعد أن أعرته معنى الأسدية وأدخلته في جنس الأسود ، وهذا هو الاعاء . وبديهي — أيضا — أنك لم تفعل ذلك لأن الرجل قد صار أسدا بالفعل ، لأنه لا معنى لجعل الرجل أسدا مع العلم بأنه رجل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغا لا يمكن معه إلا أن يكون مفرط الشجاعة ، وهذا هو الإثبات . وإذا كان الأمر كذلك فأنت لم تنقل الاسم — هنا — عما وضع له ، لأن النقل يعني — ضمنا — أنك استبعدت المعنى الأصلي تماما ولم تجعله في حسبانك وهذا ما لا يحدث في الاستعارة ، لأن إرادتك النقل تظل دائما على ذكر منك ، فكيف يمكن أن تكون ناقلا للاسم عن معناه وقاصدا معناه في نفس الوقت ؟! هذه إستحالة منطقية ، لا يحلها — في رأى عبد القاهر — إلا أن تستبعد فكرة النقل من مفهوم الإستعارة ، وتؤكد فكرة الإدعاء[2] .

---

(١) عبد القاهر : دلائل الأعجاز /٢٨١

(٢) المرجع السابق /٢٨٢ — ٢٨٣ .

وإذا كان الأمر كذلك فإن الإستعارة ليست نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي إدعاء معنى الاسم لشيء (ولو كانت الاستعارة نقلا ، وكان قولنا « رأيت أسدا » بمعنى رأيت شبيها بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكن محالا أن يقال ليس هو بإنسان ولكنه أسد ، أو هو أسد في صورة إنسان، كما أنه محال أن يقال ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد في صورة إنسان)[1]. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ثمة استعارات لا يتصور فيها تقدير النقل البتة ، فعندما يقول الحماسي — مثلا — :

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك

(فإنه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها ... فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسي أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحك ، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك ، حتى تبدو نواجذه من شدة السرور. فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم عن الشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقراً عليه)[2] .

---

(١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز /٢٨٤

(٢) المرجع السابق /٢٨٢.

ومؤدى هذا الجدل أن الاستعارة ليست من قبيل التداخل بين الأشياء أو الخلط بين العوالم ، انها محض ادعاء بأن هذا هو ذاك ، لكنه ـــ مع ذلك ـــ يظل مستقلا ومتمايزا عنه ، لأن المسألة كلها ادعاء فى ادعاء . وبديهى أن مثل هذا الفهم للاستعارة لا يفترق ـــ فى جوهره ـــ عن النظرات السابقة على عبد القاهر فى القرن الرابع،أو المعاصرة له فى القرن الخامس، لأنه سواء أكانت الاستعارة نقلا أم ادعاء فإن جوهرها واحد ، والتميز بين طرفيها ثابت لايهتز . ومن هنا كان عبد القاهر ـــ مثل سابقيه ـــ يلح على ضرورة التناسب والمشابهة بين الطرفين ، وضرورة النقلة السهلة من الاستعارة نفسها الى حقيقتها وأصل معناها الذى يفترض أنها نبعت منه . ولا يخامر عبد القاهر أدنى شك فى أن الاستعارة إنما هى من قبيل الترجمة الحسنة للمعنى ، وانها لا تغير المعنى على الإطلاق ، إنها طريقة من طرائق إثبات المعنى وتأكيده ، وادعاء أن هذا قد أصبح ذاك دون أن يكون كذلك بالفعل . ولا يجول بخاطر عبد القاهر أن المعنى الذى نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلى المزعوم ، وانما هو معنى جديد نبع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة .

من المؤكد أننا ـــ فى كل استعارة أصيلة ـــ لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه . إن كل طرف من طرفى الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلى ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر،داخل سياق الاستعارة الذى يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعرى أو الأدبى . وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقى ومعنى مجازى هو ترجمة للأول ، بل نحن ـــ فى الحقيقة ـــ إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفى الاستعارة داخل السياق الجديد الذى وضعت فيه . وبهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء وإنما تصبح ـــ لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز ـــ

(عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين ، ويكون معناها ـ أى الاستعارة ـ محصلة لتفاعلهما)[1] .

ولكن مثل هذا الفهم لن يكون — فى نظر عبد القاهر — إلا ضربا من العبث ، لأنه يخل بمبدأ التمايز بين الأشياء ، ويعبث بالنسب المنطقية المفترضة بين العناصر والمسميات . ومفهوم الادعاء نفسه ـ فضلا عن ربط الإستعارة بالإثبات ـ إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التى كان على عبد القاهر أن يتزود بها باعتباره من الأشاعره . ويبدو أن الرجل تأثر تأثرا شديدا بما قاله الفلاسفة من أن الشعر قسم من أقسام المنطق ، وإن القول الشعرى من قبيل القضايا والأقيسة المنطقية الخادعة ، ولعل هذا هو السبب القريب الذى جعله يتعامل مع الشعر — فى أحيان كثيرة — على أنه قياس منطقى ، يقوم على نوع من الخادعة يقصد بها إثبات صفة من الصفات ، يريد الشاعر إلحاقها بالموضوع أو الشىء الذى يتحدث عنه .

كان عبد القاهر — فى ضوء مثل هذا الفهم للشعر — يتحدث عن التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها من أوجه الدلالة على الغرض . و « أوجه الدلالة على الغرض » مصطلح يعنى عند عبد القاهر أن تذكر ما يستدل به على ما تريد إثباته للغرض أو الموضوع الذى تتحدث فيه [2] . واذا كان الأمر أمر إثبات واستدلال فإنه من الطبيعى أن ينظر عبد القاهر إلى التشبيه على أنه قياس ، فيقول (التشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان) [3] . ويتجلى المظهر العملى لذلك الفهم

---

(١) Richards, The Philosophy of Rhetoric, P. 93

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣١٢

٣ ارجع السابق /٢٠

فى أنك اذا قلت فى شىء « هو كخافية الغراب » — مثلا — (فقد أردت أن تثبت سوادا زائدا على ما يعهد فى جنسه ، وأن تصحح زيادة هى مجهولة له، واذا لم يكن ههنا ما يزيد على خافية الغراب فى السواد فليت شعرى ما الذى تريده من قياسه على غيره)(١) . وبمثل هذا الفهم لابد أن يكون التشبيه هو (أن تثبت لهذا معنى من معانى ذاك أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور فى أنك تفصل بها بين الحق والباطل كما يفصل بالنور بين الأشياء)(٢) وما يقال عن التشبيه يقال عن الكناية لأننا — فى رأى عبد القاهر — نثبت فيها الصفة بإثبات دليلها وتوجبها — أى الصفة — بما هو شاهد فى وجودها (٣) . والاستعارة مثل التشبيه تماما من حيث الخصائص المنطقية . لأن التشبيه (كالأصل فى الاستعاره وهى شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره)(٤) . ومعنى ذلك أن الاستعارة طريقة فى الإثبات شأنها - فى ذلك - شأن التشبيه سواء بسواء ، وهى - إن افترقت عنه - لا تفترق إلا فى كيفية الاثبات ودرجة الادعاء . إنك عندما تقول « لقيت أسداً » فهذه استعارة لأنك أنزلت زيداً منزلة الأسد بأمر قد ثبت له ، ومن ثم لا تحتاج إلى إثبات ، أما إذا قلت « زيد أسد » أو « زيد هو الأسد » أو « إن لقيته لقيت به الأسد » فهذه أنواع من التشبيه البليغ لأنك أخرجت كلامك عن زيد مخرج ما يحتاج إلى إثبات وتفسير بعكس القول الأول (٥) . أى أن الفارق بين التشبيه البليغ والاستعارة

---

(١) عبدالقاهر: أسرار البلاغة /٢٠٢

(٢) المرجع السابق / ٧٨ - ٧٩

(٣) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٤٥ ، ٤٩

(٤) عبد القاهر : أسرار البلاغه /٢٨

(٥) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٤٦ وأسرار البلاغة /٣٠١ - ٣٠٢

إنما هو فارق فى درجة الإثبات ليس غير . وعلى هذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات فى أسفلها التشبيه وفى أعلاها الاستعارة، تبعا لشدة الاثبات وقدرة الشاعر على تحقيقه . ويظل التشبيه شأنه شأن الاستعارة عملية قياس منطقى تستهدف إثبات المعنى .

وطالما أن عبد القاهر يفكر فى التشبيه والاستعارة على هذا النحو، وبمصطلحات منطقية وكلامية ، فمن الطبيعى أن تكون الاستعارة نوعا من أنواع الادعاء « المنطقى والكلامى » . فى التشبيه أنت تصنع نوعا من القياس يقوم على المماثلة والمشابهة ، ولكنك فى الاستعارة تتجاوز تلك المماثلة والمشابهة بعد أن تضم طرفى الاستعارة معا وتستبدل ثانيهما بأولهما . فى التشبيه يظل هذا غير ذلك وإن كان يشبهه ، وفى التمثيل تظل هذه الحالة شبيهة بتلك وإن كانت غيرها ، أما فى الاستعارة فأنت تحاول إلغاء هذه المغايرة والمخالفة ، وتدعى أن هذا قد أصبح عين ذاك ، ومن ثم تقيمه مقامه ، فإذا قلت « لقيت أسدا » فأنت - فى النهاية - (تضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد كى تقوى أمر المشابهة وتشدده)(١) .

وعلى هذا الأساس فنحن لا نطلق لفظ الاستعارة على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله فى جنس المشبه به وبعد أن نتحول من الصيغة المنطقية « هذا مثل ذاك » إلى صيغة « هو هو »(٢) ، وهو تحول يبرر المزية التى تحتلها الاستعارة من الوجهة المنطقية الخالصة ، وكما يقول عبد القاهر « إنك إذا قلت رأيت أسدا كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة ، حتى جعلتها كالشىء الذى يجب له الثبوت والحصول ، وكالأمر الذى نصب له دليل يقطع بوجوده ، وذلك أنه إذا

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٢٣

(٢) المرجع السابق / ٢٣١ - ٢٣٢ ودلائل الاعجاز / ٢٨٦

كان أسدا فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة ، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها ، وإذا صرحت بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالأسد ، كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون وبين أن لايكون ، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء (١) .

وإذا كان الأمر كذلك ، وكانت الاستعارة ادعاء وإثباتا فإنه لا يمكن أن تكون مزيتها في المثبت دون الإثبات (واعلم أنه قد يهجس في نفس الإنسان شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم في المزية التي تحدث بالاستعارة أنها تحدث في المثبت دون الاثبات ، وذلك أن تقول : إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لايتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك كانت المزية الحادثة بها ، حادثة في الشبه ، وإذا كانت حادثة في الشبه كانت في المثبت دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال : إن الاستعارة - لعمري - تقتضي قوة الشبه وكونه بحيث لايتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذاك سبب المزية ، وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي — إذا جئت به صريحا فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد في الشجاعة ، وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسدا ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة — أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون) (٢) .

---

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٥٠ وقارن بابن الزملكاني : التبيان / ٤٦ والسكاكي : المفتاح / ١٩٥

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٢٩٩

مثل هذا التصور يقدم حلا موقتاً — على المستوى المنطق — لمشكلة الصدق والكذب فى الاستعارة . إننا لو قلنا إن المزية الحادثة فى الاستعارة تحدث فى المثبت كانت الاستعارة كاذبة ، لأنه لا صحة لقولنا « قابلت أسدا » لو قصدنا بذلك أن الرجل قد صار أسدا بالفعل . ولكن إذا قلنا إن الاستعارة فى الإثبات كان معنى ذلك أن الاستعارة ليست من قبيل الأقوال الكاذبة ، وإنما هى من قبيل الأقوال الصادقة ، والدليل على ذلك (أن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة ، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره)[1] . وبذلك تصبح الاستعارة — على المستوى المنطق — صادقة وليست كاذبة . وكيف يمكن أن توصف الاستعارة بالكذب وهى كثيرة الورود فى القرآن الكريم كقوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » ، ولا شبهة أنه ليس المعنى فى الآية إثبات الاشتعال ظاهرا ، وإنما المراد إثبات شبهه فحسب . إن القول الكاذب هو ما يثبت فيه القائل أمرا غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى . وليست الاستعارة من هذا القبيل . إن سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله (وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعى دعوى لها سِنْخٌ فى العقل)[2] . وإذا كان الأمر كذلك فإن شبهة الكذب التى تلحق الاستعارة من اقترانها لدى بعض المناطقة بالتخييل ، واعتبارها شكلا من أشكال القياس الكاذب ، لا بد أن تسقط لأن فاعلية الاستعارة قرينة الإثبات فحسب ، فضلا عن أنها ادعاء بالشبيه لا بالنقيض .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ٢٥٢

(٢) المرجع السابق / ٢٥٣ وقارن بالسكاكى : المفتاح /١٧٦ ، والرازى : نهاية الإيجاز /٤٧

وإذا تجاوزنا هذا المجال المنطقي الخالص ودخلنا في المجال الكلامي لم يعد هناك ما يبرر حساسية أهل الظاهر من التأويل المجازي للقرآن الكريم، وتوهمهم أن المجاز ــ والاستعارة أهم أقسامه ــ إنما هو من قبيل القول الكاذب الذي ينبغي أن ينزه القرآن الكريم عنه . وهذا فهم لا أساس له عند عبد القاهر لأن الاستعارة ــ تبعاً للتصور السابق ـ لا تغير المعنى أو تعدله ، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنق وأشد تأثيراً مما لو قدم عاريا دون ثوب الاستعارة أو كسائها. إن الاستعارة من«العارية»،وحالها من المعنى حال الثوب يعاره الرجل فيتغير مظهره الخارجي ، ويكتسي مهابة أو جمالا أو قبحا ، لكن ذلك كله من قبيل الأعراض الطارئة التي لن تدوم إلا بدوام مدة الإعارة. وكما أنك لاتستطيع أن تخلع الرجل من السوقة وتغير من جوهره عندما تخلع عليه ثياب الملوك وتلبسه زيهم، إذ يظل الملوك ملوكا والسوقة سوقة رغم الأزياء و الأردية، كذلك المعنى محال أن يتغير في ذاته عندما يكتسي ثياب الاستعارة أو يتبدى في حللها[1]. وعلى هذا الأساس فلا بد أن تكون المزية التي تراها لقولك « رأيت أسداً » على قولك « رأيت رجلا لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجرأته » ليست في أنك أفدت بالقول الأول زيادة في مساواة الرجل بالأسد، بل في أنك أفدت تأكيداً وتشديدا وقوة في إثباتك له هذه المساواة (فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به)[2] .

قد يستنكر ذوقنا المعاصر مثل هذا الفهم للاستعارة، وقد نرى أن عبد القاهر أساء فهم طبيعتها ، ولم يستطع الاقتراب من جوهرها الخلاق على النحو الذي

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٠٠ ــ ٣٠١

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٤٩

تصوره ، وقد نقول إنه خلطها بشىء غير قليل من مباحث المنطق وعلم الكلام ولكن ذلك كله لن يمنعنا من أن نلاحظ — على الأقل — أن تصوره للاستعارة أنضج من تصورات سابقيه وأكثر اتساقاً ، بغض النظر عن اختلافنا معه . ومن المهم — هنا — أن نلاحظ أن نضج تصور عبد القاهر للاستعارة قد مكنه من أن يرد لها شيئاً غير قليل من قيمتها التى تجاهلها سابقوه ، فضلا عن أنه قد استطاع أن يوضح بعض جوانب من الاستعارة لم يوضحها واحد — فيما أعلم — من سابقيه الذين بحثوها .

أما من حيث قيمة الاستعارة ، فقد انتهى عبد القاهر إلى عدها أعلى مقاما من التشبيه ، فهى — من ناحية — أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء ، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب (وإذا نظرت فى أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها)[1] . والاستعارة — من ناحية أخرى — أكثر اختصارا وإيجازا من التشبيه ، إذ أنها (صورة مقتضبة من صوره)[2] . ومن هذا الجانب فى الاستعارة تأتى خاصيتها الأساسية التى يسميها المعاصرون بالتكثيف ، والتى يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها (تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد أنواعا من الثمر)[3] .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤١

(٢) المرجع السابق /٢٨

(٣) المرجع السابق /٤١

وهذه نظرة إلى الاستعارة تختلف عما فى القرن الرابع عند ابن طباطبا والحاتمى وقدامة وأبى الحسن الجرجانى ، فإيثار التشبيه عند هؤلاء واضح ، أما قدامه فقد عده غرضا أساسيا من أغراض الشعر ، وأما أبو الحسن الجرجانى فقد جعله أصلا من أصول عمود الشعر فى حين عد الاستعارة نافلة من النوافل يمكن الاستغناء عنها، وأما ابن طباطبا فقد تجاهلها وخص التشبيه بكثير من عنايته وإيثاره.

وتفضيل عبد القاهر الاستعارة على التشبية أمر يذكرنا بأرسطو ، وأغلب الظن أن عبد القاهر قد تأثر خطى المعلم الأول فى هذا التفضيل ، وأفاد من شراحه العرب . إن أرسطو يرى أن ثمة فارقا بين الاستعارة والتشبيه (عندما يقول الشاعر عن أخيلوس « وثب مثل الأسد » فإن ذلك تشبيه ، أما إذا قال « وثب الأسد » كان ذلك استعارة ، إذ غير الشاعر معنى كلمة الأسد وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما فى صفة واحدة هى الشجاعة)[1] . ثم يقول أرسطو — فى موضع آخر من الخطابة — (أما بالنسبة للتشبيه فإنه — كما قلنا من قبل — مثل الاستعارة ، لكنه يختلف عنها فى زيادة كلمة ، ولذلك كان أقل منها جليا للمتعة ، لأنه لايقول إن هذا هو ذاك، حتى وإن كان العقل لايقضى بذلك) (٢). ومعنى ذلك أن الاستعارة — فى رأى أرسطو — تتميز عن التشبيه بأمرين . أما أولهما فيرجع إلى اختصارها وإيجازها[3] ، وأما ثانيهما فيرجع إلى تحقيقها لما يسميه عبد القاهر بالإدعاء .

Aristotle, The Art of Rhetoric, P. 367. (١)

Ibid, P. 397. (٢)

(٣) إيجاز الاستعارة مرتبط بمفهوم خاطىء ، ما زال سائداً، مؤداه أن التشبيه أقدم من الاستعارة فى الخبرة البشرية ، والعكس هو الأقرب إلى الصواب .

لقد وعى عبد القاهر هذه التفرقة الأرسطية بين التشبيه والاستعارة عن طريق اطلاعه على الترجمة القديمة للخطابة أو على شرح ابن سينا لها . أما عن الترجمة القديمة للخطابة فمن الواضح أن المترجم القديم قد وعى التفرقة الأرسطية بين الاستعارة والتشبيه . ورغم أن المترجم لم يكن يحسن التعبير عن المفاهيم الأرسطية ، ويعبر عنها بأسلوب مضطرب ، ورغم أنه كان يطلق على التشبيه اسم « المثال » وعلى الاستعارة اسم « التغيير » ، فإنه كان يدرك أن التشبيهات (أقل لذاذة لأنهـــا تكون أطول . . . فلا تتشوف لهـا النفس)[1] ، أما عن ابن سينا فقد وعى التفرقة الأرسطية جيدا ، وعبر عنهـا بأسلوب أكثر استواء وإبانة من المترجم ، فقال (والتشبيه يجرى مجرى الاستعارة، إلا أن الاستعارة تجعل الشيء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره لا غيره نفسه ، كما قال القائل : إن أخيلوس وثب كالأسد)[2] . ولن ننسى ـ فى هذا المقام ـ أن المثال الذى يلوكه عبدالقاهر كثيرا وهو «زيد أسد» لا يفترق عن مثال أرسطو إلا فى أن الاسم الأعجمى « أخيلوس » قد تحول إلى اسم عربى خالص[3] .

ويبدو أن معرفة عبد القاهر بالأفكار الأرسطية فى الاستعارة جعلته ينتهى إلى نتيجة ضمنية مؤداها أن الاستعارة والمجاز إنما هما عرف عام فى جميع اللغات ، لا تنفرد به اللغة العربية أو يستحق أن يكون موضع فخر لها دون غيرها . لقد توهم كثيرون ممن سبقوا عبد القاهر أن الاستعارة والمجاز موضع فخر خاص للغة العرب ، وذهبوا ـ متأثرين فى ذلك بحماس الرد على

---

(١) عبد الرحمن بدوى : أرسطو طاليس ، الخطابة / ٢١٣

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢١٢ وقارن بابن رشد / تلخيص الخطابة / ٦٥٢

(٣) أنظر طه حسين : تمهيد فى البيان العربى / ١٢ - ١٣

دعاوى الشعوبية فى القرن الثالث - إلى أن العجم لم تتسع فى المجاز اتساع العرب، وقالوا إن كلام العرب وحى وإشارات واستعارات ومجازات ، ولهذا كان كلامهم - بالقياس إلى غيرهم - فى المرتبة العليا من الفصاحة .(١) .

ولقد ذهب صاحب البرهان - فى القرن الرابع - إلى القول بأن الاستعارة (إنما احتيج إليها فى كلام العرب لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم ، وليس هذا فى لسان غير لسانهم)(٢) . وهذا قول جعل ابن رشيق - فى القرن الخامس - يذهب إلى أن الإستعارة إنما هى من اتساعهم فى الكلام إقتدارا ودالة ، وليس ضرورة ، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم ، وليس ذلك فى لغة أحد من الامم غيرهم) (٣) . وهذا كله من قبيل الفخر الجاهل الذى لايعرف حقائق اللغات بل لايعرف كثيرا عن طبيعة الاستعارة . ولكن عبد القاهر لايوافق على ذلك لقد علمه أرسطو أن للأمم الاخرى مجازاتها واستعاراتها التى قد لا تقل غزارة أو أصالة عن مجازات العرب واستعاراتها . ومن هنا قال عبد القاهر إن الاستعارة إنما هى من قبيل العرف اللغوى العام فى جميع اللغات (فقولك : « رأيت أسد » تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربى والعجمى وتجده فى كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا ، « زيد كالأسد » على التصريح بالتشبيه كذلك ، فلا يمكن أن يدعى أنا

---

(١) راجع الجاحظ : الحيوان ٥ / ٣٢ وابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن / ١٥ وابن فارس : الصاحبى / ١٢ - ١٣ وأمالى المرتضى ١ | ٤ وابن رشيق : العمدة ١ / ٢٦٥ والزمخشرى : الدر الدائر | ٩ .

(٢) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان / ١٤٢

(٣) ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٧٤

إذا إستعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة فى المعقولات لايعرفها غير العرب أو لم تتفق لمن سواهم .. . فإذا ذكر المجاز وأريد أن يعد هذا النحو من الاستعارة فيه ، فالوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة ، ولاتستعمل لفظة توهم أنه من عرف هذه اللغة وطرقها الخاصة بها »(١) . ولاشك أن هذه نظرة أكثر نضجا ووعيا من كل ماذهب إليه بعض رجال القرن الثالث أو الرابع أو الخامس أمثال الجاحظ ، وابن قتيبة، أو ابن فارس ، أو ابن رشيق .

ولم يعد عبد القاهر النظر فى قيمة الاستعارة وامتيازها على التشبيه فحسب بل إنه أعاد النظـــر - أيضا - فى الأحكام المتصلة بقيمة بعض الاستعارات . لقد مكنه ربطه الاستعارة بالمبالغة (٢) ، من التمييز بين الاستعارات على أساس وظيفى واضح ، وبالتالى - من إعادة النظر فيما سمى قبله بفاحش الاستعارة . إن عبد القاهر يفرق بين نوعين من الاستعارة . مايسميه بالاستعارة المفيدة ، ومايسميه بالاستعارة غير المفيدة . أما النوع الأول فهو الذى يحقق المبالغة ويقوم على الادعاء ، وأما الثانى فإنه مجرد تجوزات لفظية عادية، لايقصد منها غاية ذات أهمية خاصة ، وإنما هى محض توسع فى أوضاع اللغة (كوضعهم للعضو الواحد أسامى كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان نحو وضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير والجحفلة للفرس وما شا كل ذلك من فروق ربما وجدت

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٣٢ - ٣٣

(٢) ربما كان من الأمانة أن نقول إن ربط الاستعارة بالمبالغة فكرة موجودة منذ القرن الرابع وخاصة عند الرمانى، وابن جنى الذى يقول (الاستعارة لاتكون إلا للمبالغة وإلا فهى حقيقة) (العمدة ١/ ٢٧٠) ولكن عبد القاهر أكد الفكرة ووسعها على نحو لم يفعله سابقوه .

في غير لغة العرب وربما لم توجد)(١) . وهو يرى أنه كان لا ينبغي أن يضع هذا النوع فى الاستعارة (ولكنى رأيتهم قد خاطوه وعدوه معها فكرهت التشدد فى الخلاف ، واعتددت به فى الجملة، ونبهت على ضعف أمره بأن سميته استعارة غير مفيدة)(٢) .

ويلاحظ عبد القاهر أن السابقين عليه قد خلطوا النوعين ولم يميزوا بينهما ، لأنهم لم يضعوا فى اعتبارهم فكرة المبالغة التى تقوم عليها الاستعارة . لقد عد اللغويون الاستعارة فى بيت مزرد :

فما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

من قبيل الخطأ اللغوى ، وقالوا إنه أراد أن يقول « بساق وقدم » فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم(٣) . وأطلق قدامة والحاتمى على مثل هذه الاستعاره صفات مثل « فاحش الاستعارة » أو « الاستعارة المستهجنة » . ولكن عبد القاهر لا يوافق على ذلك ، ولا ينظر إلى الاستعارة بمثل تلك النظرة

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٩

(٢) المرجع السابق /٣٧٤

(٣) (قال الأصمعى : كلام العرب إنما هو مثال شبيه بالوحى ، لا سيما الشعر ، لأنه موضع اضطرار ، إذ كان على روى واحد ، ووزن لا بد من إقامته ، وكانت حروف بعضه أقل من حروف بعض عددا وأثقل وزنا ، فاذا لم يستقم للشاعر أن يضع الحرف موضعه لاختلاف الوزن ، ووضع مكانه ما يدل عليه ، عما يستتم به بناؤه ، الذى ذهب إليه كقول مزرد :

فما رقد الولدان حتى رأيته على البكر يمريه بساق وحافر

فجعل للانسان حافرا ولا حافر له) . راجع الحاتمى : حلية المحاضرة /١٣

الضيقة التى ينظر بها قدامه والحاتمى . إنه يرى أن استبدال القدم بالحافر فى البيت السابق يمكن أن يعد من قبيل الاستعارات المفيدة ، لأنه يؤكد المعنى ويثبته ويبالغ فيه ، وذلك أمر لا يمكن تقديره إلا بتقدير السياق الموضوعى الذى ورد فيه البيت(١) .

وإذا كانت الاستعارة — عند عبدالقاهر — نوعاً من من الادعاء يقوم على المشابهة فإن مثل ذلك الادعاء لا يتحقق — عادة — بطريقة واحدة بل تتنوع مسالكه وتتفاوت درجاته ، وبالتالى تتفاوت درجات المشابهة والمناسبة التى تربط بين الطرفين فى الاستعارة . أحيانا يقوم الإدعاء على مشابهة بسيطة مؤداها أن (ا) قد صار (ب) مثل قولهم « قابلت أسدا فى الحمام » أو « رنت لنا ظبية » وأحياناً أخرى يتجاوز الادعاء ذلك ويسرف فى التوحيد بين (ا) و (ب) ولا يكتفى بذلك بل يمضى فى تدعيم صفات (ب) متناسيا أنها محض لفظة مستعارة كما يحدث فى الاستعارة المرشحة — وهى تسمية متأخرة(٢) — ، وقد يتناسى الشاعر — وهو المدَّعِى فى هذه الحالة — (ب) أصلا ويحذفها ويأتى بصفاتها فحسب ، كما يحدث فى الاستعارة المكنية ، التى لا يواجهنا فيها الاسم المستعار وإنما يواجهنا ما ينوب عنه ويشير ضمنا إليه ، أو يكون كناية عنه . مثل ذلك النوع

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣٦

(٢) الاستعارة المرشحة هى الاستعارة التى يراعى فيها جانب المستعار ، ويوضع فى مقابلها الاستعارة المجردة ، وهى التى يراعى فيها جانب المستعار له ، ويبدو أن الزمخشرى هو صاحب هذه التسمية (راجع الكشاف ٢١٩/٢ — ٢٢٠) على أن الذى أوضح الفارق بين الاثنين تماما هو الفخر الرازى (راجع نهاية الإيجاز /٩٢) وكلا الرجلين يعتمد اعتمادا أساسيا على عبد القاهر ، بل إن كتاب الفخر الرازى ليس إلا تلخيصا وتنظيما لكتابى عبد القاهر الأسرار والدلائل .

الأخير من الاستعارة أرّق الآمدى — من قبل ـ وجعله يسرف فى الهجوم على أبى تمام ، وأصاب أبا الحسن الجرجانى بشىء غير قليل من الاضطراب مما جعله ينتهى إلى موقف مشابه كل المشابهة لموقف الآمدى(١) . وفى القرن الخامس تحدث ابن سنان(٢) وابن رشيق عن الاستعارة المكنية ـ وإن لم يعرفا اسمها ـ بشىء غير قليل من سوء الظن والريبة ، انتهى إلى استبعادها من مجال الاستعارة الجيدة ، أما ابن رشيق فقد قال : إن من الشعراء من يخرج الاستعارة مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى   وساق الثريا فى ملاءته الفجر

ومنهم من يستعير للشىء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ثم يعلق على هذين القسمين قائلا : (وبعض المتعقبين يرى ما كان من نوع بيت ذى الرمة ناقص الاستعارة إذ كان محمولا على التشبيه ، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد . وهذا عندى خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القريبة ، وعلى ذلك مضى جلة العلماء وبه أتت النصوص عنهم ، وإذا استعير للشىء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه فى شىء)(٣) .

هذا الاضطراب الذى وقع فيه الآمدى وأبو الحسن الجرجانى وابن رشيق

---

(١) راجع الجرجانى : الوساطة / ٤٢٩ ، ٤٣٣ .

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة /١١٠ ، ١١٣ — ١١٤ ، ١١٦ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ٢٦٩/١

إزاء الاستعارة المكنية كان له ما يبرره ، فمثل هذه الاستعارة تقوم – عادة – على نوع من «التشخيص»[1] يصعب معالجته من خلال تلك العلاقة الضيقة المفترضة بين المستعار والمستعار له ، وإنما ينبغى أن يعالج من خلال مبدأ جوهرى يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التى يمارسها الخيال الشعرى داخل القصيدة . وقد كان يمكن لعبد القاهر أن يعالج الاستعارات المكنية على أنها نوع من التشخيص الذى تحدث عنه أرسطو ، وكان يمكن أن يساعده على ذلك معرفته بشىء من أفكار أرسطو عن قدرة الاستعارة على بث الحياة فى الجوامد ، ألم يقل – متأثرا بشراح أرسطو – إن الاستعارة تجعل الجماد حيا ناطقا ، وترينا المعانى الخفية بادية جلية[2] ، ولكن الحديث عن التشخيص لا يمكن أن يغرى عبد القاهر بالخوض فيه كثيرا لأنه متكلم أشعرى ، وهذه صفة تجعله يشعر أن المضى فى التسليم بالتشخيص والإلحاح عليه قد ينتهى إلى القول بالتشبيه والتجسيد وغيرهما من

---

(١) يستخدم « التشخيص » مقابلا لكلمة (personification) وهى مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع صفات ما هو حى أو إنسانى – فى الأغلب المعتاد – على الأشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة راجع :

Owen Thomas, Metaphor and Related Subjects, p. 48.

ومن هذا التعريف المبسط نرى أن النقاد المحدثين يستعملون كلمة «تشخيص» وحدها للدلالة على عملية إضفاء الحياة أو الشكل الإنسانى على « المعنوى المجرد » « والمادى الحى » أو الجامد . والمصطلح – على أى حال – قد أصبح شبه مهجور من النقاد الجدد الذين يؤثرون – تبعا لنظريتهم الخاصة فى الشعر – الاستعارة على التشبيه ، والرمز على التشخيص ، والأسطورة على التمثيل (Allegory) راجع :

Norman Friedman, Imagery, p. 360.

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤١

الأمور التى تتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة . ومن ثم كان على عبدالقاهر ـــ لكى يفض الجدل الدائر حول الاستعارة المكنية ، ويقضى على الحساسية الدينية التى يمكن أن تسببها ـــ أن يسلك طريقا مغايرا لطريق التشخيص ، ويلح ـ بدلا منه ـ على فكرة المشابهة بين طرفى الاستعارة ، ولكنه لايعالجها من خلال ذلك الفهم البسيط الذى عالجها به سابقوه ، وإنما يحاول أن يوسع أساس المشابهة نفسها ، ويسمح لها ـ ما دامت قائمة ـ بأن تظهر من خلال طرائق متباينة ومتنوعة . ولعل أرسطو ساعده على ذلك أيضا بشكل غير مباشر ، لأن طريقة المشابهة فى الاستعارة المكنية يمكن أن تتشابه مع علاقات التناسب التى تقوم عليها « الاستعارة بالمناسبة » عند أرسطو(١) .

يقول عبد القاهر إن الاستعارة المفيدة يقع فيها الاسم ـ أو ما يقوم مقامه ـ مستعارا على ضربين : (أحدهما أن تنقله عن مسماه الأصلى إلى شىء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه ، وتجعله متناولا له تناول الصفة ـ مثلا ـ للموصوف .. والثانى أن يؤخذ الاسم على حقيقته ، ويوضع موضعا لا يبين فيه شىء يشار إليه فيقال وهذا هو المراد بالاسم والذى استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلى ونائبا منابه ، ومثاله قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ذلك أنه جعل للشمال يدا ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه ، يمكن أن

---

(١) فيما يتصل بالاستعارة بالمناسبة عند أرسطو راجع شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ١١٦ - ١١٨ أما عن فهم الفارابى وابن سينا لذلك النوع من الاستعارة فراجع عبد الرحمن بدوى : أرسطا طاليس : فن الشعر / ١٥٧ ، ١٩٢

تجرى اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل فى قولك «انبرى لى أسد يزأر» ، و «سللت سيفا على العدو لا يفل» ... لأن معك فى هذا كله ذاتا ينص عليها ، وترى مكانها فى النفس إذا لم تجد ذكرها فى اللفظ ، وليس لك شىء من ذلك فى بيت لبيد ، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال فى تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده ومقادته فى كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير فى النفس ، من غير أن يكون هناك شىء يحس وذات تتحصل . ولا سبيل لك إلى أن تقول : كنى باليد عن كذا ، وأراد باليد هذا الشىء ، أو جعل للشىء الفلانى يدا كما تقول : كنى بالأسد عن زيد وعنى به زيدا وجعل زيدا أسدا ، وإنما غايتك التى لا مطلع وراءها أن تقول : أراد أن يثبت للشمال فى الغداة تصرفا كتصرف الإنسان فى الشىء يقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ فى تحقيق الشبه . وحكم الزمام فى استعارته للغداة حكم اليد فى استعارتها للشمال ، إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه ، ولكنه وفّى المبالغة شرطها من الطرفين فجعل على الغداة زماما ليكون أتم فى اثباتها مصرفة ، كما جعل للشمال يدا ليكون أبلغ فى تصييرها مصرفة)[1] .

وإذن فالاستعارة ـ عند عبد القاهر ـ تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقين : الطريق الأول تضع فيه الاسم المستعار بدلا من المستعار له مباشرة ، وتدعى أن هذا هو ذاك . وفى هذه الحالة تصبح المشابهة صريحة ، والنقلة بين الطرفين واضحة ميسرة ، وهذا هو النمط الذى توقف عنده اللغويون وخلطه غير واحد من النقاد السابقين بالنمط الثانى [2] . أما الطريق الثانى فإنه يقوم على أن الشاعر

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤٢ - ٤٤

(٢) انظر : دلائل الاعجاز / ٤٥ — ٤٦

يشبه الشيء بغيره ثم يحذف المشبه ويكنى عنه بصفاته (١) . أى أن التشبيه قائم - فى هذه الحالة - وإن كان مضمرا مكنيا . وإذا كان الأمر كذلك فإنه يتحتم علينا كى نفهم هذا النوع من الاستعارة أن نرد ثانيها على أولها - كما يقول عبد القاهر - حتى تتضح المناسبة وتظهر المشابهة ، ذلك لأننا إزاء نوع أكثر تعقيدا ، وتطلبا للحذق والمهارة فى فهمه (وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سترا وتعمل فيه تأملا وفكرا ، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول . . . فأنت - كما ترى - تجد الشبه المنتزع ههنا - اذا رجعت إلى الحقيقة ووضعت الاسم المستعار فى موضعه الأصلى - لايلقاك من المستعار نفسه بل بما يضاف إليه) [٢] . وعلى هذا الأساس يخطىء الذين يتوقفون عند حدود القسم الأول من الاستعارة متصورين أن كل اسم مستعار فلابد أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه ويتناوله فى حال المجاز كما يتناول مسماه فى حال الحقيقة [٣] . ويخطىء من يحصر مفهوم الاستعارة فى فكرة النقل فحسب ، إذ أنك لاتستطيع أن تزعم أن لفظ اليد فى بيت لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

---

(١) يجمل عبد القاهر الفرق بين نوعى الاستعارة المكنية والتصريحية على النحو التالى (إنك فى الأول تجعل للشيء الشيء ليس به ، وفى الثانية تجعل للشيء الشيء له)(دلائل الاعجاز / ٤٦) . وقد تلقف المتأخرون هذا التعريف الموجز وألحوا عليه إلحاحا واضحا . انظر - على سبيل المثال - الفخرالرازى : نهاية الإيجاز /٨٢ والسكاكى : مفتاح العلوم / ١٧٦ وابن الزملكانى : التبيان / ٤١ - ٤٢ والخوارزمى : شروح سقط الزند ١/٣٦٢

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٤٧

(٣) دلائل الإعجاز / ٢٨٣

قد نقل عن شيء إلى شيء ، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد .

مثل هذا التصور الذي يطرحه عبد القاهر للاستعارة المكنية يحل مشكلة ذات جانبين : جانب أدبي ، وجانب كلامي . أما الجانب الأدبي فإن عبد القاهر بتوسيعه إطار علاقة المشابهة المفترضة بين طرفي الاستعارة، يجعل مفهوم الاستعارة نفسه أكثر طواعية لأن يحتوي داخله استعارات أبي تمام والمتنبي وغيرهما ، ممن يلح على تشخيص الجامد وتجسيد المعنوي ، أو يخلع على الكائنات غير الإنسانية حياة وخصالا إنسانية . بل إن هذا التصور لن يجعل أمثال تلك الاستعارات في حكم الاستعارات الرديئة وإنما سيجعلها من قبيل الاستعارات الجيدة التي يمكن أن تحتل مرتبة أعلى من مرتبة الاستعارة العادية أو التصريحية ، لأن هذه الاستعارات — المكنية — تتطلب حذقا ومهارة لا تتطلبها الاستعارات التصريحية وحدها . يقول عبد القاهر (وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول في إيجاب وصف الفصاحة للكلام بل هو أقوى منه في اقتضائها ، والمحاسن التي تظهر به والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب، وإن أردت أن تزداد علما بالذي ذكرت لك من أمره فانظر إلى قوله :

سقته كف الليل أكؤس الكرى

وذلك أنه ليس يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ولا أراد ذلك في الأكؤس ، ولكن لما كان يقال : سكر الكرى وسكر النوم ، استعار للكرى الأكؤس كما استعار الآخر الكأس في قوله :

وقد سقى النوم كأس النعسة السهر

ثم إنه لما كان الكرى يكون فى الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا جعل له كفا ، إذ كان الساقى يناول الكأس بالكف) (١) .

ومن البديهى أن إدراك الاستعارة المكنية يمكن أن يتم بطرائق أيسر بكثير من كل هذا التمحل ، ولكن عبد القاهر الأشعرى الذى نضج فكريا فى رحاب المتكلمين من المعتزلة والأشاعرة يفر دائما من فكرة التشخيص ، ويحاول باستمرار أن يجرد الاستعارات من صفاتها الحية ، ويختزلها فى مجموعة من العلاقات المجردة التى تنفى عن الاستعارة حيويتها ، وتردها إلى ما يشبه أن يكون مجموعة من المعادلات الجبرية أو الأقيسة المنطقية ، التى تتوقف صحتها على صحة ترتيب مقدماتها . وعلى هذا الأساس فمن حق الشاعر — عنده — أن ينتقل بين أى معنيين شاء ، بشرط أن يرتب اللفظ ترتيبا معينا ، تحصل عن طريقه الدلالة على الغرض ، ومن ثم تتلخص بلاغة الاستعارة أو المجاز عموما فى (أن يكون المعنى الأول الذى تجعله دليلا على المعنى الثانى ووسيطاً بينك وبينه متمكنا فى دلالته فيشير إليه أبين إشارة) (٢) ، أما إذا لم يتحقق ذلك فإن الاستعارة تقع فيما أسماه البلاغيون المتأخرون — استنادا إلى عبد القاهر — بالتعقيد المعنوى ، ويقصدون به ألا يكون انتقال الذهن من المعنى الأول الاستعارة أو غيرها إلى المعنى الثانى أو الأصلى ، الذى هو لازم المعنى الأول والمراد به ، ظاهرا مفهوما (٣) .

---

(١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٣٠٠ وقارن بابن الزملكانى : التبيان / ١٠٦ ، ١٠٧ - ١٠٨

(٢) دلائل الاعجاز / ١٧٧

(٣) القزوينى : الإيضاح ١/٧

ويقودنا ذلك إلى الجانب الكلامي من المشكلة . إن عبد القاهر بتحويله الاستعارة المكنية إلى علاقات مجردة على هذا النحو كان يحاول أن يتلافى الاضطراب الذي يقع فيه المفسرون إزاء بعض الاستعارات القرآنية ، وهو اضطراب جعل بعضهم ينتهي إلى القول بالتشبيه والتجسيد ، ويرجع السبب في ذلك — عند عبد القاهر — إلى أن أمثال هؤلاء المفسرين لم يضعوا في اعتبارهم تعدد العلاقة وتمايزها في الاستعارة المكنية . ومن هنا يقول (واعلم أن إغفال هذا الأصل الذي عرفتك — من أن الاستعارة تكون على هذا الوجه الثاني كما تكون على الأول — مما يدعو إلى مثل هذا التعمق، فإنه نفسه قد يصير سببا إلى أن يقع قوم في التشبيه ، وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم مستعار فلابد من أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة اليه، ويتناوله في حال المجاز كما يتناول مسماه في حال الحقيقة ، ثم نظروا نحو قوله تعالى «ولتصنع على عيني» و «واصنع الفلك بأعيننا» فلما لم يجدوا للفظة العين ما يتناول على حد تناول النور — مثلا — للهدى والبيان، ارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد وارتكاب ما يقدح في التوحيد . ونعوذ بالله من الخذلان)(١) .

وطالما أن عبدالقاهر يسلم بإمكانية اتخاذ المشابهة أكثر من شكل وأكثر من طريقة، فإنه لا بد أن يسلم بشيء آخر ، وهو إمكانية بناء استعارة على أخرى والجمع بين عدة استعارات في وقت واحد ، إذ لا خطر من ذلك طالما أن مبدأ المشابهة نفسه قائم يربط بين الأطراف . وإذا كان ابن سنان يرفض بناء استعارة

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤٧

على أخرى خشية الوقوع في الغموض(١) ، فإن عبد القاهر لا يختفي قلبه بل — على العكس — إنه يرحب به طالما لم يكن قرين التعقيد(٢)، وطالما أن ناظم هذه الاستعارات يحافظ على مبدأ المشابهة ولا يخل بمبدأ التناسب بين الأطراف. وإذا كان ابن سنان قد عد بيت امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل

داخلا فيما أسماه بالاستعارات المتوسطة، لما فيه من بناء استعارة على أخرى(٣)، فان عبد القاهر يرى أن مثل ذلك البيت أفضل من غيره لأنه (مما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل ، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد ، مثاله قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به ، ثنى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به ، فاستعرض له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده إذا نظر قدامه وإذا نظر خلفه، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو)(٤) ولا شك أن إيثار عبد القاهر لمثل هذه الاستعارة نتيجة ترتبت على تمييزه بين ما أطلق عليه - بعده - الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية وتفضيله الثانية على الأولى .

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة /١١٠
(٢) يقول عبد القاهر: (اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا) دلائل الإعجاز /٢٩٣
(٣) ابن سنان: سر الفصاحة /١١٢ — ١١٣
(٤) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٥٤

ولقد تلقف ابن الأثير - فيما يبدو - استحسان عبد القاهر للجمع بين عدة استعارات معا وبناء بعضها على بعض، بل إن ابن الأثير أعاد - من خلال هذا الاستحسان - النظر فيما قاله ابن سنان عن بناء استعارة على أخرى غيرها (١). وأساس دفاع ابن الأثير عن مثل هذا النوع من الاستعارة هو نفسه ما يسلم به عبد القاهر، إذ لاخشيةعند كليهما من الاستعارات المركبة طالما أن مبدأ التناسب والمشابهة قائم لايهتز، فلا فرق بين أن يوجد ذلك فى استعاره واحده، أو فى استعارة بنيت على أخرى. إلا أن ابن الأثير يعبر، عما أشار إليه عبد القاهر بطريقة ضمنية، من خلال عبارات مباشرة أكثر تحذلقا وادعاء، فيقول (ألا ترى أن المنطقى يقول فى المقدمة والنتيجة: كل إنسان حيوان، وكل حيوان نام، فكل إنسان نام، وكذلك يقول المهندس فى بعض الأشكال الهندسية: إذا كان خط «أ ب» مثل خط «ب ج» وخط «ب ج» مثل خط «ج د» فخط «أ ب» مثل خط «ج د». وهكذا أقول أنا فى الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثم بنى عليها استعارة ثانية، وكانت أيضا مناسبة، فالجميع متناسب، وهذا أمر برهانى لايتصور انكاره) (٢).

* * *

— ٧ —

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة والادعاء، وربطه الاستعارة بالمبالغة،

---

(١) ابن الأثير: المثل السائر ٢/١١٤

(٢) المرجع السابق / ٢ / ١١٥ وقارن بابن أبى الاصبع: تحرير التحبير / ٩٩.

ومحاولاته التى ترتبت على تفضيل الاستعارة على التشبيه ، وإعادة النظر فى خصوصية الاستعارة بالنسبة للغة العربية ، وتمييزه بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة ، وفصله بين الاستعارة المكنية والتصريحية ، وإشاراته الضمنية إلى الاستعارة المرشحة ، كل هذه الأفكار تمثل — على المستوى التاريخى الخالص — إنجازات هامة ولافتة ، بالنسبة لتطور مبحث الاستعارة فى النقد العربى ، ولاشك فى أن عبد القاهر أضاف ببعض هذه الأفكار — على مستوى التأصيل النقدى — إضافات لا يمكن تجاهلها حتى لو اختلفنا معه فى أساسها النظرى ، وأعنى بذلك تمييزه — مثلا — بين الاستعارة المفيده وغير المفيده ، وتفضيله الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة .

قد يختلف الناقد المعاصر اختلافا جذريا مع عبد القاهر فيما يتصل بفهمه لماهية الاستعاره ووظائفها فى العمل الشعرى ، ولكنه لا يمكن إلا أن يتفق معه حول ضرورة التفرقة بين المفيد وغير المفيد من الاستعارة . على أساس وظيفى واضح . بل إن الناقد المعاصر يمكن أن يسلم مع عبد القاهر بأن النوع الثانى لا يستحق أن يسمى استعارة لأنه قد فقد دلالته ومغزاه وقيمته الفنية. لقد أصبح من المسلم به فى النقد الحديث أن هناك فرقا كبيرا بين ما يسمى بالاستعارة الميتة التى تملأ اللغة ويزدحم بها الحديث العادى ، وبين ما يمكن أن نسميه بالاستعارة الحية . ويتمثل الفارق بين النوعين فى أن الاستعارة الميتة تكاد تختفى فى ثنايا الكلام ، دون أن يكون لها أى تأثير أو فاعلية خاصة . وإذا كانت الاستعارة الحية تقدم للمتلقى علاقة متبادلة ، تقوم على التفاعل الدائم بين طرفين ، فإن الاستعارة الميتة تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل ، ومن ثم تتوقف عن أى تعبير أو تأثير . ومن المؤكد أن كثيرا جدا من العبارات الجاهزه فى اللغة إنما هى من هذا القبيل . نحن نقول « إن السفينة تحرث البحر » ، وكل ما تؤديه الجملة من

معنى هو أن السفينة تتحرك ، وليس ثمة محرات أو حرث ، لاشيء أمامنا إلا السفينة ، وبالتدريج تختفى حتى السفينة نفسها فى فعلها ، وتتحول الاستعارة إلى « إشارة » محضة ، تشير إلى المعنى التجريدى للتحرك فحسب ، دون أن تجعلنا نفكر فى شيء آخر سواه ، أو تلفتنا إلى شيء آخر سواه(١) . وعلى العكس من ذلك الاستعارة الحيةالتى تمثل العلاقه المتوتره بين أطراف متفاعلة ، وهى تظل كذلك مادامت تستمد حياتها من السياق ، ومادامت تقدم موضوعها — دوما — من خلال منظور متجدد ، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد(٢) .

من المؤكد أن الأساس النظرى الذى تقوم عليه التفرقة بين النوعين السابقين من الاستعارة يختلف اختلافا جذرياً عما هو عند عبد القاهر ، ولكن ثمة موضعاً للاتفاق مع ذلك وهو ضرورة التمييز بين النوعين ، وقيام هذا التمييز على أساس وظيفى واضح ، أما ماهية هذا الأساس الوظيفى فتظل موضع خلاف لا يمكن إنكاره .

ويمكن للناقد المعاصر أن يتفق مع عبدالقاهر أيضا فيما يتعلق بتفضيل الاستعارة على التشبيه . إن النقد المعاصر أميل ما يكون إلى تفضيل الاستعارة ـ الأصيلة ـ على التشبيه من حيث القيمة الفنية ، وذلك لما يتحقق فى الاستعارة من تفاعل وتداخل فى الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء فى التشبيه ، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية ، أو كما يقول ريتشاردز (إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعى ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر

---

(١) ماكليش : الشعر والتجربة / ٩٦

(٢) René Wellek & Austin Warren, Theory of Literature, p. 185

خلسة)(١) . ولعل هذا الفهم لطبيعة الاستعارة هو ما جعل باحثة معاصرة تذهب إلى أن الاستعارة تنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعرى نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر منه قدرة على الإيحاء ، وإثارة قدر أكبر من التداعيات فى ذهن المتلقى . ويترتب على هذا الفهم نتيجة هامة مؤداها أن الاستعارة — بحكم طبيعتها تلك — أكثر فائدة من التشبيه ، فيما يتصل بالتعامل مع التجارب والظواهر التى لا يمكن أن تستوعبها اللغة العامة أو التى لا تتمكن من التعبير عنها(٢) . ومن المؤكد أن هذا الفهم لطبيعة الاستعارة يختلف اختلافا هائلا عن فهم عبد القاهر أو ما يطرحه من مبررات لتفضيل الاستعارة على التشبيه ، وهى مبررات تنحصر فى تأكيد المبالغة وتحقيق الادعاء والإثبات ولكن يبقى — رغم هذا الخلاف — الاتفاق على التفضيل ذاته ، والتماثل فى التسليم بقدرة الاستعارة على الإيجاز ، وتقديم العديد من المعانى بالقليل من الألفاظ .

إن أفكار عبد القاهر عن الاستعارة بمثابة إنجازات هامة على المستوى التاريخى ، وبمثابة إضافات لافتة على مستوى التأصيل النقدى كما أسلفنا . ولكن علينا أن نلاحظ أن ما أحدثه عبد القاهر بهذه الإنجازات وبهذه الإضافات لم يكن بمثابة الانقلاب الجذرى الذى يقلب المفاهيم الأساسية رأسا على عقب . إن عبد القاهر يتحرك من البداية حتى النهاية — فى بحثه للاستعارة — على أساس من الأصول القديمة التى يسلم بها الجميع منذ القرن الثالث ، والتى تبلورت خلال القرن الرابع بوجه خاص . وأعنى بهذه الأصول المسلمات التى تجعل الاستعارة

---

(١) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى / ٣١٠

Winifred Nowottny, The Language Poets Use, pp.59—60 (٢)

من قبيل المعرض الحسن لمعنى نثرى يمكن أن يقوم دونها ، هذا من جهة ، ومن جهه أخرى تجعل العلاقة بين طرفى الاستعارة محصورة فى علاقة مقارنة أو استبدال ضيقة ، تقوم على المشابهة ، دون أن تنظر إلى الطرفين من خلال مبدأ يسلم بالتفاعل بين الدلالات ،وهى أخيرا تجعل حركة الشاعر فى النقلة بين المعانى أو أطراف الاستعارة أشبه بالحركة المنطقية المقيدة والمحددة سلفا . إن عبدالقاهر يسلم بهذه الأصول التى تعارف عليها سابقوه كل التسليم ، وكل ما فعله هو أنه تأنى إزاء هذه الأصول وأطال تأملها ، وحاول تعميقها وتطويرها ، من خلال ما أتيح له من ثقافة نظرية ، تتصل بعلم الكلام والفلسفة ، ومن خلال ما أتيح له من خبرة عملية تتصل بتذوق الشعر والكلام البليغ بعامة ، والمعاناة فى فهمه وتمثل أسراره ودلالته .

لقد قدم عبد القاهر مفهوما متسقا للاستعارة لا ينفى الأصول المتعارف عليها وإنما يؤكدها ويدعمها بسند نظرى يغرى بالقبول ، وهذا ما حدث بالنسبة للمتأخرين بعد عبد القاهر . لقد بهرهم الرجل بما أنجزه وأضافه ، فلم يحاولوا تعديل أفكاره تعديلا جذرياً ، أو مناقشتها مناقشة جادة ، وإنما اكتفوا بالشرح والتوضيح والاستدراك الهين لبعض التفاصيل والمصطلحات . وذلك هو ما فعله الزمخشرى والفخر الرازى فى القرن السادس ، والسكاكى وابن الزملكانى فى القرن السابع ، ويحيى بن حمزة العلوى فى القرن الثامن . ومن العسير أن تجد عند واحد من هؤلاء شيئا متمايزاً عما أنجزه عبد القاهر وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة ، بل لعلك تجد — أحياناً — سوء فهم له وعدم إدراك للجوانب الإيجابية فى تفكيره . وكل ما تجده — سوى ذلك — شرح وتبويب ، خاصة عند الرازى وابن الزملكانى والسكاكى ، دفعهم إليه أن عبد القاهر لم يكن يحرص على الترتيب المنطقى لأفكاره بقدر ما كان يحرص على توضيح كل فكرة فى ذاتها حتى لو كانت فى غير موضعها.

على أن أخطر ما صنعه عبد القاهر — فيما يتصل بتأثيره فى المتأخرين — أنه

قدم لهم الأسس التي بنوا عليها كثيرا من التصورات الضارة ، التي قضت تماما على البقية الباقية من حيوية البحث فى الأنواع البلاغية للصورة . وأهم هذه الأسس وأخطرها فكرة الادعاء وما يتصل بها من جعل الاستعارة والتشبيه والكناية طرائق للإثبات .

لقد تقبل غير واحد من المتأخرين ممن تابعوا خطى عبد القاهر مفهومه عن صلة الاستعارة بالادعاء . ومن ثم عرّف الفخر الرازى الاستعارة بأنها (ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة فى التشبيه)(١) . وذهب الخوارزمى إلى أنها (ادعاء معنى الحقيقة فى الشيء)(٢) . وقال السكاكى إن الاستعارة (هى أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه فى جنس المشبه به ، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)(٣) . وهذه كلها تعريفات تشى بتأثير عبد القاهر الحاد . ولكن أخطر من ذلك فكرة الإثبات التى ألح عليها عبد القاهر وفهم — من خلالها — الاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل ، وحولها من وسائل فنية ثرية إلى طرائق جامدة للإثبات . لقد أتت هذه الفكرة أكلها عند المتأخرين ، فذهب ابن الأثير إلى حد القول بأن المجاز (إنما كان ضرباً من القياس فى حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله(٤). وقال إننا (إذا حققنا النظر فى الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسيا فى حمل فرع على أصل لمناسبة بينهما وإن كانا يفترقان بحدهما وحقيقتهما)(٥)، ولم يتورع

---

(١) الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز /٨٢

(٢) الخوارزمى : شرح سقط الزند ١٧٦/١

(٣) السكاكى : مفتاح العلوم /١٧٤

(٤) ابن الأثير : المثل السائر ٨٧/٢

(٥) المرجع السابق ٨٣/٢

ابن الزملكانى عن أن يقول (واعلم أن الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما سيقت له إيجاباً ذاتياً يستحيل مع ماذكرته أن يعرى عنها ، ألا ترى أن الأسد لذاته يجب أن يكون شجاعا ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى)(١) . وكل ذلك هين ، إذا قيس بما رتبه السكاكى على أفكار عبد القاهر عن الادعاء والإثبات .

لقد انتهى الأمر بالسكاكى إلى تخصيص مبحث كامل فى الاستدلال ذيَّل به الحديث عن المعانى والبيان ، وبسط فيه أنواع القضايا ، وتحدث عن الاستدلال الذى جملتاه خبريتان ، والاستدلال الذى جملتاه شرطيتان ، والاستدلال الذى إحدى جملتيه شرطية والأخرى خبرية ، وعرَّج — أثناء شرحه لهذه الأنواع الأربعة — على ما يسمى بالحكمين المتناقضين ، والإمكان المسمى باللاضرورة ، وعكس النظير وعكس النقيض . ويبدو أن السكاكى أحس أن قارئه سوف ينفر من هذا ، أو يرتاب — على الأقل — فى إمكانية وجود صلة بين مبحث الاستدلال فى المنطق ومبحث التشبيه والكناية والاستعارة فى علمى المعانى والبيان، فقال (ولولا إكمال الحاجة إلى هذا الجزء من علم المعانى وعظم الانتفاع به لما اقتضانا الرأى أن نرخى عنان القلم فيه ، علماً منا بأن من أتقن أصلا واحداً من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب منه ، أطلعه على ذلك كيفية نظم الدليل . وكأنى بكلامى هذا — وأين أنت عن تحققه — أعالج من تصديقك به ويقينك لديه بابا مقفلا ، لا يهجس فى ضميرك سوى هاجس دبيبه ، فعل النفس اليقظى إذا أحست بنبأ من وراء حجاب . لكنا إذا أطلعناك على مقصود الأصحاب من هذا الجزء على التدريج ، مقررين لما عندنا من الآراء فى مظان الاختلاف بين المتقدمين منهم والمتأخرين، رجعنا [إلى]

(١) ابن الزملكانى : التبيان فى علم البيان /٤٢

هذه المقالة — بإذن الله تعالى — محققين ، ودفعنا إذ ذاك الحجاب الذى يوارى عنك اليقين)[1] .

وبعد أن يعرض السكاكى أنواع الاستدلال يعود بالفعل إلى هذه المقالة التى وعد بالرجوع إليها ويقول : (وهذا أوان أن تثنى عنان القلم إلى تحقيق ماعساك تنتظر منذ افتتحنا الكلام فى هذه التكملة أن نحققه أو علّ صبرك قد عيل له ، وهو أن صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة كيف يسلك فى شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال ، وأنى يعشو أحدهما إلى نار الآخر ، والجد وتحقيق المرام مؤنة هذا والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا ، فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأولى هى التى تستبد بالنفس ، وأن ما عداها تستمد منها بالارتداد إليها ؟ فقل لى — إن كانت التلاوة أفادت شيئا — هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولها ـ إذا أنت وفّيت النظر إلى المطلوب حقه ـ إلزام شىء يستلزم شيئا فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند شيئاً فيتوصل بذلك إلى النفى ، ما أظنك ـ إن صدق الظن ـ يجول فى ضميرك سواه . ثم إذا كان حاصل الاستدلال ـ عند رفع الحجب ـ هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة، فوحقك إذا شبهت قائلا: خدها وردة، تصنع شيئاً سوى أن تلزم الخد ما تعرفه يستلزم الحمرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الخد بها ؟ أو هل إذا كنّيت قائلا : فلان جم الرماد تثبت شيئاً غير أن تثبت لفلان كثرة القرى ، توصلا بذلك إلى اتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك، أو هل إذا استعرت قائلاً : فى الحمام أسد ، تريد أن تبرز من هو فى الحمام فى معرض من سداه ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيبة ، فاعلا ذلك [إلا] بهاتيك السمات ؟ أو هل تسلك ـ إذا رمت سلب ما تقدم فقلت : خدها

---

(١) السكاكى : مفتاح العلوم /٢٠٥

باذنجانة سوداء ، أو قلت : قدر فلان بيضاء ، أو قلت : فى الحمام فراشة - مسلكا غير إلزام المعاند المستلزم ليتخذ ذريعة إلى السلب هناك . أرأيت - والحال هذه - إن ألقى إليك زمام الحكم أتجدك لا تستحى أن تحكم بغير ما حكمنا نحن ، أو تهجس فى ضميرك : أنى يعشو صاحب التشبيه أو الكناية أو الاستعارة إلى نار المستدل ، ما أبعد التمييز بمجرد أن يسوغ ذلك ، فضلا عن أن يسوغه العقل الكامل - والله المستعان . هذا ، وكم ترى المستدل يتفنن فيسلك تارة طريق التصريح فيتمم الدلالة ، وأخرى طريق الكناية - إذا مهر - مثل ما تقول للخصم : إن صدق ما قلت استلزم كذا ، واللازم منتف ، ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء الملزوم ، فلزم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير هذا)[1] .

لقد آثرت أن أنقل عبارات السكاكى كما هى وأقدمها - رغم طولها وتحذلقها - كاملة غير منقوصة ، ليتضح لنا إلى أى مدى وصل السكاكى فى التوحيد بين الأنواع البلاغية للصورة الفنية وأشكال الاستدلال فى المنطق . وما كان يمكن للسكاكى أن يصنع ما صنع أو يصل إلى ما وصل إليه . لولا أنه انطلق فى طريق ممهد ، سبقه عبد القاهر بالسير فيه وأغراه بإكماله ، عندما عد التشبيه والاستعارة والكناية طرائق لإثبات المعنى وتأكيده .

قد يقال إن ربط الأنواع البلاغية للصورة بأشكال القياس أو طرائق الإثبات إنما هو فكرة أقدم من عبد القاهر ، وإنها كانت تناوش عقول بعض من سبقوه أو عاصروه . وهذا قول فيه بعض الصواب ، فلقد تحدث ابن قتيبة - فى القرن

---

(١) السكاكى : مفتاح العلوم /٢٣٩

الثالث - عن التشبيه على أنه ضرب من « المقايسة »[1] . وربط صاحب البرهان - فى القرن الرابع - التمثيل والتشبيه بالقياس[2] . وقال القاضى عبد الجبار - فى القرن الخامس - (المجاز أدخل فى الفصاحة لأنه كالاستدلال فى اللغة)[3]. وتحدث ابن سينا - وكان معاصراً لعبد القاهر - عما أسماه « الاستدلال بالتمثيل »[4] . وكل هذا صحيح . ولكن لم يحاول واحد من هؤلاء الذين ذكرتهم - أو غيرهم - أن يتوقف عند التشبيه والاستعارة والتمثيل - ككل - ويربطها ربطا واضحا قويا بالقياس والإثبات على نحو ما فعل عبد القاهر . إن عبد القاهر وحده هو الذى بسط الفكرة وطبقها على كل الأنواع البلاغية للصورة الفنية ، وأعطاها - بعد ذلك - سنداً نظرياً قوياً ، أغرى المتأخرين بقبولها والمضى فيها حتى النهاية ، على نحو ما فعل السكاكى إمام البلاغة المدرسية .

ولكن يبقى سؤال هام وهو : هل كان ربط عبد القاهر بين أنواع التشبيه والاستعارة والكناية وبين القياس ، استجابة لمؤثرات كلامية ومنطقية متصلة بثقافته فحسب ، أم أن ذلك الربط كان يستند إلى نوع من الإحساس بما أنتجته فكرة الاحتراف فى الشعر ، ونوع من الوعى بتحول الشعر العربى نفسه - نتيجة ملابسات اجتماعية - إلى ما يشبه الخطابة ، من حيث الاعتماد على أشكال بعينها من الاستدلال وطرائق محددة من طرائق الإثبات ؟ . من المؤكد أن طبيعة التشبيه والاستعارة فى الموروث النقدى والبلاغى قد شُوِّهت نتيجة اختلاطها بموضوعات الكلام وقضايا المنطق ، ونتيجة تأملها من خلال تصور قاصر للغة الإنسانية بعامة والشعرية بخاصة ،

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/١٧٢

(٢) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان /٧٦

(٣) القاضى عبد الجبار : المغنى ١٦/٢٠٠

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة /٢٦٧

ولكن ينبغى أن ننتبه إلى أن هذا التشويه ما كان يمكن أن يتم لو لم يساعد عليه الواقع الشعرى ، ولو لم يدعمه ويؤكده الشعر العربى ذاته ، من حيث تحوله إلى صنعة لها فوائدها الاجتماعية المباشرة . ومثل ذلك القول يجعلنا نحدد الدور الذى لعبته البيئات التى عرضنا لها فى الفصل السابق ، ويجعلنا نعى أن تأثير هذه البيئات ما كان يمكن أن يتم لو لم يتوافق مع واقع اجتماعى بعينه عاشه الشعراء ، ومع تصور خاص لما يمكن أن يقوم به الشعر والشعراء فى الحياة العامة السائدة والمتصارعة . وسيأتى تفصيل ذلك عندما نتحدث عن تصور الناقد العربى لوظائف الصورة الفنية . ولكن علينا أن نتأمل الجانب الحسى من الصورة قبل ذلك ، حتى يكتمل تصورنا لطبيعتها وماهيتها ، وهذا ما سنعرض له فى الفصل التالى .

الفصل الرابع

التصوير والتقديم الحسي

عندما قال الجاحظ : (المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[1] . فقد كان يطرح - ربما لأول مرة فى تاريخ النقد العربى - بعض الأفكار الهامة التى سيطرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد من بعده .

والجاحظ متميز الذوق والثقافة عن معاصريه ، فهجومه الساخر على جمود لغوى عصره ، وعلى عدم قدرة كثير منهم على تذوق الشعر وتفهمه[2] ، وتوتره الفكرى ، وحرصه على الانفتاح على الثقافات الوافدة ، وقدراته العقلية - التى نماها الاعتزال - على التحليل والتعليل والتأمل ، كل هذا يجعله أبعد ما يكون عن رجال مثل المبرد ، أو ثعلب ، أو ابن قتيبة وغيرهم ، ممن كان لهم تأثيرهم طوال القرن الثالث للهجرة . إن الشعر - عند الجاحظ نشاط متميز ، قد لا يؤدى بنا إلى ضرب خاص من المعرفة مثل الفلسفة ، وقد تكون فائدته محصورة وليست عامة مثل الصناعات و« الأرفاق » والعلوم[3] ، ولكنه يمكن أن يحقق لنا قدراً متميزا من المتعة

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٣/١٣١ — ١٣٢

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ٤/٢٣ — ٢٤

(٣) الجاحظ : الحيوان ١/٨٥

ويؤثر فى نفوسنا تأثيرا خاصا ، عندما يصوغ الأفكار المألوفة صياغة جديدة تكسبها غرابة وطرافة وجدة لم تكن لها من قبل . مثل هذه النظرة - رغم هواتها - جعلت الجاحظ يضيق بالنظرة اللغوية الصارمة إلى الشعر ، تلك النظرة التى لا ترى من الشعر إلا كلماته الغامضة ومعانيه المشكلة التى تستحق التأويل وتصلح لأن تكون نماذج لتعليم اللغة والغريب والإعراب(١) ، كما جعلته يضيق بالنظرة السلفية الضيقة التى تقصر الشاعرية على جيل دون جيل وعصر دون عصر(٢) ، وبالنظرة الأخلاقية الصارمة التى لا تحترم من الشعر إلا ما احتوى حكمة أخلاقية أو قام على مغزى دينى مباشر .

من هنا جاء هجوم الجاحظ المشهور على أبى عمرو الشيبانى ، إذ أن أبا عمرو عندما سمع بيتى القائل :

لا تحسبن الموت موت البلى　　فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا　　أفظع من ذاك لذل السؤال

أعجب بهما اعجابا شديدا ، بينما هما - فى نظر الجاحظ - لا يمكن أن يدخلا عالم الشعر ، أو يوصف صاحبهما بالشاعرية (أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا . ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعرا أبدا)(٣) . ويبنى الجاحظ رفضه للبيتين على أساس أنه ليس المعول فى الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة ، بل المعول فيه على القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير (فإنما الشعر صناعة وضرب

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ٢٤/٤
(٢) الحيوان : ٢٧/٢ ، ١٢٩/٣ — ١٣٠
(٣) نفس المرجع ١٣٠/٣ وقارن بالبيان والتبيين ٢٤/٤

من النسج وجنس من التصوير) . والعبارة على انفعاليتها الواضحة ، تقدم لنا مصطلحا هاما بالنسبة لموضوعنا ، وهو التصوير ، ورغم أن المصطلح كان يستخدم قبل الجاحظ إلا أنه هنا يكتسب دلالة خاصة ، ويشى - داخل سياقه - بثلاثة مبادىء لها ما يدعمها فى كتب الجاحظ وتفكيره النقدى .

أول هذه المبادىء : أن للشعر أسلوبا خاصا فى صياغة الأفكار أو المعانى ، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقى إلى موقف من المواقف ، وثانى هذه المبادىء : أن أسلوب الشعر فى الصياغة يقوم - فى جانب كبير من جوانبه - على تقديم المعنى بطريقة حسية ، أى أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم(١) . وثالث هذه المبادىء أن التقديم الحسى للشعر يجعله قرينا للرسم ، ومشابها له فى طريقة التشكيل والصياغة ، والتأثير والتلقى ، وإن اختلف عنه فى المادة التى يصوغ بها ويصوِّر بواسطتها .

هذه المبادىء الثلاثة التى يشير إليها مصطلح « التصوير » يمكن التثبت منها ، والتعمق فيها ، من خلال دراسة الدلالات العامة ، التى يستخدم بها الجاحظ كلمة «التصوير» ومشتقاتها ، فى كتابه الحيوان، والبيان والتبيين، أو فى رسائله المعروفة . فهو - فى أحيان كثيرة - يستخدم الكلمة ليشير بها إلى مجرد الصياغة والتشكيل ، وهنا يصبح « التصوير » مرادفا للصنع ، ويصبح الفعل « صوَّر » مرادفا للفعل « صنع » ، وتصبح كلمة « الصورة » مرادفة للشكل أو الهيئة أو الصفة(٢) . وفى

---

(١) راجع مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى /٣٩

(٢) راجع الحيوان : ٤٩/١ ، ٧٠ ، ١٨٣ — ١٨٤ ، ١٨٧ ، ٢٨٢ ، ٢١٣ ، ٢٣٩ ، ٣٠٦ ، ١٢٨/٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٨ ، ٣٠٠ ، ٣ / ١٥٧ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢١١ ، ٢٨٨ ، ٣٩٥ ، ٢١/٤ — ٢٢ ، ٣٩ —٤٠ ، ٤٠١ ، ٣٦/٥ ، ١٥٠ ،=

مرات أخرى يستخدم الجاحظ الكلمة ليشير بها إلى عملية المخادعة أو التشكيل المخادع ، حيث يقدم الشيء على أنه شيء آخر ، أو يتشكل فى هيئات متنوعة غير حقيقية(١) ، وهنا يترادف «التصوير» مع «التخييل» وهو مصطلح آخر يستخدمه

= ١٥٦ ، ٢٧١ ، ٣٠٥ ، ٣٧٠ ، ٣٩٢ ، ٤١٥ ، ٢/٦ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٦ ، ٢١٢ — ٢١٣ ، ٢٠٦ ، ٢٧/٧ ، ٤٦ ، ٥٣ .

رسائل الجاحظ (تحقيق عبد السلام هارون) ، ٣٠/١ ، ٩١ ، ١٢٦ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٨٠ ، ١٩/٢ ، ٢٠٨ ، ٢٤٣

البيان والتبيين : ٣٦/١ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ١٦٦ ، ٢٥٤

(١) فى هذه الحالة تشير الكلمة ـ ومشتقاتها ـ إلى دلالات متقاربة :

(ا) وصف مخادعة إنسان لآخر بتصويره لأمر من الأمور الرديئة أو الحسنة فى صورة معاكسة كما يحدث فى حالات الاحتيال والنفاق فإن (المنافق العليم والعدو ذا الكيد العظيم ، قد يصور لهم الباطل فى صورة الحق) (رسائل الجاحظ ٢٩/١ وكذا الحيوان ٥٨/١ ، ١٧١ ، ١٤٣/٢)

(ب) الملائكة والشياطين والجن التى تتشكل (تتصور) بأشكال (صور) حسية ، بشرية أو حيوانية ، وبطرائق تتناسب مع ما تريد إيقاعه فى نفوس البشر من انفعالات ، مثل (صور الملائكة الذين يتصورون فى أقبح الصور إذا حضروا لقبض أرواح الكفار ، وكذلك فى صور منكر ونكير ، تكون للمؤمن على مثال وللكافر على مثال) (الحيوان ٢١٤/٦ وكذا ١٥٨ ، ١٦٣ ، ٢٢٠ — ٢٢١ ، ٢٩٩)

(ح) أوهام الإنسان وغرائزه التى تصور له الأمور تبعا لما تهوى لا على ما هى عليه فى الواقع ، كما يحدث فى حالات الأحلام (الحيوان ١٧١/١) ، والسكر (رسائل الجاحظ ٢٦٠/١) ، أو الوقوع تحت أسر وهم أو فكرة خاطئة =

الجاحظ ـ فى مواضع من الحيوان ـ ليشير به إلى توهم كائنات أو أشياء غير حقيقية ، مثل الغيلان ، أو عزيف الجن أو ما أشبه(١) ، وفى هذا المجال الدلالى للكلمة يمكن أن يوصف عمل الشاعر أو البليغ بعامة ، على أنه « تصوير الباطل فى صورة الحق » (٢) ، وهى دلالة تؤكد المبدأ الأول المرتبط بالصياغة المؤثرة للشعر وقدرتها على إثارة المتلقى واستمالته إلى موقف من المواقف ، وهى فكرة لها جذورها الأقدم عند الخليل بن أحمد الذى يتحدث عن الشعراء على أنهم (يصورون الباطل فى صورة الحق ، والحق فى صورة الباطل)(٣) . وفى مرات أخرى ، يشير مصطلح التصوير إلى تجسيد المعنوى فى صورة (شكل أو هيئة) حسية(٤) ، وهى دلالة تقودنا إلى الدلالة الأخيرة ، التى تشير فيها كلمة « التصوير »

= (الحيوان ١/٥٩ ــ ٦٠) ، خاصة أن (سوء الرأى يصور لأهله الباطل فى صورة الحق) (الحيوان ٢/١٤٣) . وأخيرا حالات الانفعال الشديد أو حالات المرض النفسى ، مثل حالة الغضب الذى (يصور لصاحبه مثل ما يصور السكر لأهله) (رسائل الجاحظ ١/٢٦٠) وحالة الممرور (فإن المِرّة تصور له أن الذى رجمه قد كان يريد رجمه ، فيرى أن الصواب أن يبدأه بالرجم ، وعلى مثل ذلك تريه المرة أن طرحه نفسه فى النار أجود وأحزم) (الحيوان ٢/٣١٢) وقريب من هذا إغراء الشيطان للإنسان بتصويره الأفعال فى صور خادعة (رسائل الجاحظ ١/١١١) .

(١) راجع الحيوان ٣/٣٧٩ ــ ٣٨٠ ، ٥/٩١ ، ١٢٣ ، ٦/٢٤٨ ــ ٢٥١

(٢) البيان والتبيين ١/١١٣ ، ٢٢٠

(٣) حازم : منهاج البلغاء /١٤٤

(٤) راجع ـ على سبيل المثال ـ الحيوان ١/٢٩٩ ، ٤/٥٠ ، ٦/١٥٨ ، ١٦٣ ، ٢١٤ ، ٢٢٠

إلى رسم لوحة أو تشكيل تمثال(١) . وفى هذه الحالة يصبح معنى «الصورة» مرادفا للوحة المرسومة وتصبح صيغة الجمع الخاصة بها «تصاوير» تمييزا لها - فيما يبدو - عن «الصور» التى تطلق على عموم الأشكال والهيئات(٢) . وهذه دلالات تؤكد المبدأ الثانى والثالث الذين أشرنا إليهما .

هذه المبادىء الثلاثة التى يقوم عليها مصطلح «التصوير» ، والتى تدعمها الدلالات العامة للكلمة لدى الجاحظ ، ليست - بالضرورة - منفصلة أو متمايزة تماما ، بل إن كلا منها يمكن أن يفضى إلى الآخر ويتداخل معه . فمبدأ الصياغة المؤثرة التى تستميل المتلقى ، لا يمكن أن يقوم بدون عملية التجسيم أو التقديم الحسى ، وتلك بدورها — إذا أجيد تحقيقها — يمكن أن تؤدى إلى الاستمالة

---

(١) فى هذا الجانب الدلالى للمصطلح ، يتحدث الجاحظ عن اشتهار الهنود - مثلا - بعملية (خرط التماثيل ونحت الصور بالأصابع تتخذ فى المحاريب) (رسائل الجاحظ ٢٢٣/١) أو عن (الفرق بين الدمية والجثة ، ولِمَ صوروا فى محاريبهم وبيوت عباداتهم صور عظمائهم ورجال دعوتهم ، ولم تأنقوا فى التصوير) (الحيوان ٥/١—٦) ، أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم (أصحاب السبك والصياغة ، والإفراغ والإذابة ، والأصباغ العجيبة ، وأصحاب الخرط والنحت والتصاوير) (رسائل الجاحظ ٦٩/١) أو كيف أن عبيد الله بن زياد (صور ... فى زقاق قصره ، أسدا ، وكلبا ، وكبشا) ، (الحيوان ٤٧٣/٥) أو لعبة الضب التى (يصوِّر) فيها الصبيان (صورة) الضب على الرمل ويمارسون عليها لعبة خاصة (الحيوان ١٤٦/٦)

(٢) راجع - على سبيل المثال - رسائل الجاحظ ٦٩/١ ونفس الاستخدام موجود عند ابن المعتز (فصوص التماثيل /٢٩٠) وعند عبد القاهر (أسرار البلاغة /٣١٧ ، دلائل الإعجاز /٢٦)

والإثارة . وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسى للمعنى (أو التجسيم) عنصر مشترك بين الشعر والرسم ، على أساس أن كلا من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية . قد يكون الأساس النظرى للمقارنة بين فنى الشعر والرسم مفتقدا تماما فى كتابات الجاحظ — التى نعرفها — لكن بعض أحكامه النقدية تؤكد جنوحه إلى هذه المقارنة ، وميله إلى ذلك النوع من الشعر الذى يقدم مشهدا أو منظورا واضحا لمخيلة المتلقى ، كأنه لوحة يرسمها رسام ، يروى ابن الأثير أبيات أبى نواس :

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا — بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى — وأضغاث ريحان جنى ويابس
حبست بها صحبى فجددت عهدهم — وإنى على أمثال تلك لحابس
تدار علينا الراح فى عسجدية — حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفى جنباتها — مها تدريها بالقسى الفوارس
فللراح ما زرت عليه جيوبها — وللماء مادارت عليه القلانس

ثم يعلق عليها قائلا : (ومما انتهى إلى من أخبار ابن المزرع قال : سمعت الجاحظ يقول : لا أعرف شعرا يفضل هذه الأبيات لأبى نواس)[1] . وهذا حكم هام يدعم ما نذهب اليه ، من أن مصطلح « التصوير » — عند الجاحظ — كان — فى نفس الوقت الذى يشير فيه إلى قدرة الشاعر ، كصانع ، على التأثير فى الآخرين — يشير إلى أن الشاعر يستعين فى صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديما حسيا من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور ، مما يجعله نظير الرسام ، ومثيلا له فى طريقة التقديم .

إن الجاحظ عندما طرح فكرة التصوير - على هذا النحو - فى مواجهة النظرة

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ٣٤٦/٢ — ٣٤٧

اللغوية إلى الشعر ممثلة فى أبى عمرو الشيبانى ، كان يطرح لأول مرة فى النقد العربى فكرة الجانب الحسى للشعر ، وقدرته على إثارة صور بصرية فى ذهن المتلقى ، وهى فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسى للمعنى . صحيح أن الجاحظ لم يحاول — على الأقل فيما نعرفه من تراثه — أن ينمى هذه الفكرة ويطورها ، وهذا شأنه فى كل قضايا الأسلوب[1] ، ولكن مجرد طرح الفكرة ، حتى على هذا النحو الانفعالى الذى طرحت به والذى حاولنا أن نوضحه ، أثار الانتباه إلى طبيعة الدور الذى تلعبه الإحساسات البصرية فى عملية تشكيل الشعر ، وفى عملية تلقيه فى نفس الوقت . وبدأ البلاغيون والنقاد — بعد الجاحظ — يلتفتون إلى التصوير الأدبى ، ويهتمون بتأمل خصائصه الحسية ، وطريقته الخاصة فى تمثيل المعنى للحواس ، مما جعلهم يتوقفون كثيرا إزاء النص القرآنى والنصوص الشعرية ، محاولين أن يكتشفوا طرائقهما الخاصة فى تصوير المعنى وتقديمه للحس .

* * *

— ٢ —

طرح الجاحظ - إذن - فكرة التصوير على بساط البحث ، لكنه لم يحاول اختبار الفكرة اختبارا عمليا ، أو يوضحها أو يطبقها على نصوص الشعر . لكن معتزليا آخر - هو الرمانى - التقط خيط الفكرة ، وحاول أن يعمقها ويطورها ، ليحلل - من خلالها - آيات القرآن الكريم . صحيح أن الرمانى لم يلح على استخدام مصطلح التصوير ، لكن تحليله للآيات وطريقته فى التفسير تشعر بأنه كان يدور فى إطار جاحظى .

---

(١) كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى /٤٤ — ٤٥

لقد توقف الرمانى أمام مشكلة الإعجاز، وحاول أن يربط ـ جانبا منها ـ ببلاغة النص القرآنى وطريقته الفذة فى تقديم المعنى إلى المتلقى. وكان من الضرورى أن يواجه التشبيه والاستعارة، ويتأمل قدرة كل منها على التأثير فيمن يتلقى النص القرآنى. ورأى الرمانى أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس. لقد لاحظ أن النقلة ـ فى الاستعارة القرآنية ـ تبدأ من «المعنوى العقلى» وتنتهى إلى «الحسى العينى»، الذى يعرض المعنوى من خلاله. ومن هنا، سهل عليه أن يفترض أن استعارات القرآن ـ وتشبيهاته ـ تتناول معنى أصليا مجردا، وتقدمه تقديما محسوسا، وذلك عن طريق ربطها المعنوى المجرد بالحسى العينى، أو ربطها الصور الحسية بأخرى أشد منها تمكنا فى الصفات الحسية. وبهذا الفهم، أو بهذه النتيجة، أصبحت بلاغة التشبيه والاستعارة القرآنية قرينة قدرتها على تصوير المعنى.

توقف الرمانى ـ فى ضوء هذا الفهم ـ عند استعارات القرآن الكريم ورأى أن قوله تعالى ـ فى وصف نار جهنم ـ «تكاد تميز من الغيظ» أبلغ من أى تعبير آخر (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس) (١)، وأن قوله تعالى «فجعلناه هباء منثورا» أبلغ لأنه (بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة) (٢)، وقوله «فدلاهما بغرور» (أبلغ لإخراجه إلى ما يحس)، وقوله، «ويبغونها عوجا» (أبلغ لما فيه من البيان بالإحالة على ما يقع عليه الإحساس) (٣)، وقوله تعالى «وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا» (أبلغ للإحالة على ما يظهر بالحاسة) (٤). ونجد نفس

(١) الرمانى : النكت ؛ ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن / ٨٤

(٢) المرجع السابق / ٨٠

(٣) المرجع السابق / ٨٤

(٤) المرجع السابق / ٨٥

الأمر فى تحليله للصورة الاستعارية «ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون» حيث أصبحت الاستعارة أبلغ (لما فيها من البيان بالإخراج على مايقع عليه الإدراك)[1]، وقوله «ولما أسقط فى أيديهم» حيث تصبح الاستعارة أبلغ (للإحالة فيه على الإحساس)[2].

وكلتا «الإدراك» و «الإحساس» اللتان يلح عليهما الرمانى هنا، تعنيان — عادة — «الإدراك البصرى» أو «الإحساس البصرى». وهذا فهم يؤكده شرحه لبلاغة الصورة القرآنية «فنبذوه وراء ظهورهم» على أساس أن الاستعارة فيها أبلغ (لما فيها من الإحالة على ما يتصور)[3]، وقوله «لتخرج الناس من الظلمات إلى النور» أبلغ (لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار)[4]، وقوله «فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس» (أبلغ لما فيه من الإحالة على إدراك البصر)[5].

وما يقال عن الاستعارة - عند الرمانى - يقال عن التشبيه (الذى يتفاضل فيه الشعراء وتظهر فيه بلاغة البلغاء)؛ ويقع التشبيه - عند الرمانى - على وجوه أربع: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه حاسة، وإخراج مالم تجر به عادة إلى ما تجرى به عادة، وإخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، وإخراج ما لاقوة له فى الصفة إلى ماله قوة فى الصفة[6]. وهذه تفريعات منطقية

(١) الرمانى: النكت / ٨٤
(٢) المرجع السابق /٨٧
(٣) المرجع السابق /٨٤
(٤) المرجع السابق /٨٥
(٥) نفس المرجع والصفحة
(٦) المرجع السابق /٧٤، وما بعدها

- فى التقسيم - تتناسب وثقافة الرمانى المنطقية ، لكنها - فى النهاية - ترتد إلى أصلين اثنين : النقلة من فكرة معنوية إلى صورة حسية ، أو النقلة من صورة حسية إلى أخرى أشد منها تمكنا فى الصفات الحسية . ويذكر الرمانى - بعد ذلك - نماذج من الصور التشبيهية فى القرآن ، يدرجها تحت تقسيماته الأربعة ، وهى كلها نماذج توضح فكرته الأساسية، وتجعل التشبيه قرين الاستعارة فى القدرة على تصوير المعنى ، وتقديمه من خلال معطيات الحس ، وهذا ما يجعله قريبا من مجال الإدراك الإنسانى ، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التأثير والإثارة .

ونجد صدى ما يقوله الرمانى لدى غير واحد فى أواخر القرن الرابع للهجرة، مثل ابن جنى ، والعسكرى . أما ابن جنى فإنه ينظر إلى المجاز نظرة شبيهة بنظرة الرمانى ، فالمجاز — عنده — تجسيد للمعنوى وتقديم له فى صورة حسية ، وذلك بهدف تأكيد المعنوى وتثبيته فى النفوس ، وهو يشرح هذه الفكرة بمصطلحات مخالفة لما نجده عند الرمانى ، لكنه يلتقى معه فى الفكرة الأساسية . وعلى هذا الأساس ، يصبح قوله تعالى « وأدخلناه فى رحمتنا » مجازا ، يقوم على تشبيه الرحمة — وهى أمر معنوى — بشىء محسوس ملموس ، مما يؤكد المعنوى (لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر ، وهذا تعال بالعرض وتفخيم له ، إذ صُيِّرَ إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين ، ألا ترى إلى قول بعضهم فى الترغيب فى الجميل : لو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا ، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره فى النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصا متجسما لاعرضا متوهما)[1] .

أما العسكرى فإنه يأخذ فكرة الرمانى أخذا حرفيا ، بل إن أغلب الآيات التى يتوقف عندها هى — بعينها — التى توقف عندها الرمانى ، لكن اللافت

---

(١) ابن جنى : الخصائص ٤٤٣/٢ - ٤٤٤

عند العسكري أنه يلح على «التقديم البصري» للمعنى أكثر مما يفعل الرماني ، ومن ثم يلح على أفعال الرؤية والمشاهدة ، عندما يصف الطبيعة الحسية للتعبيرات الاستعارية . وهكذا ، ترتد بلاغة كثير من الاستعارات إلى إخراجها « مالا يرى إلى ما يرى » أو التعبير عما « لايشاهد بما هو مشاهد » . فمثلا ترتد بلاغة الصورة القرآنيه « فنبذوه وراء ظهورهم » إلى ما فيها من (إخراج ما لايرى إلى ما يرى) (١) . وترتد بلاغة قوله تعالى « فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عددا » إلى (إيجازه وإخراج ما لايرى إلى مايرى) (٢) ، وقوله تعالى « هباء منثورا » (لأنه إخراج ما لايرى إلى مايرى)(٣) وقوله تعالى «فدلاهما بغرور» إلى التعبير عن فعل إبليس (الذى لايشاهد ، بالتدلى من العلو إلى أسفل وهو مشاهد)(٤) ، وقوله « يبغونها عوجا » إلى أن (الاعوجاج مشاهد)(٥) ، وقوله « أو آوى إلى ركن شديد » إلى أن (الركن مشاهد والمعين لايشاهد)(٦). وما ينطبق على الآيات السابقة ينطبق على قوله تعالى « ولاتجعل يدك مغلولة إلى عنقك » ، إذ أن حقيقة التعبير الاستعارى (لاتكونن ممسكا) ، والاستعارة أبلغ (لأن الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد ، فصور له قبح صورة المغلول ليستدل به على قبح الإمساك)(٧). واستعمال كلمة « الصورة » هنا — مع فعلها — يدل

---

(١) أبو هلال العسكرى : الصناعتين / ٢٧٤
(٢) المرجع السابق / ٢٧٤
(٣) المرجع السابق /٢٧٥
(٤) المرجع السابق /٢٧٤
(٥) نفس المرجع والصفحة :
(٦) نفس المرجع والصفحة .
(٧) المرجع السابق /٢٧٥

على محاولة العسكرى الاجتهاد فى الإفادة من فكرة التصوير عند الجاحظ، وتطبيقها على النص القرآنى — بعد تمثل تحليل الرمانى - تطبيقا خاصا، يلح على الجانب البصرى من التقديم الحسى للاستعارة.

ولكن الملاحظ أن الرمانى وابن جنى والعسكرى وغيرهم (١) يتعاملون مع فكرة التصوير بشكل جزئى ضيق، ومن خلال قصرها على أنماط الاستعارة والتشبيه فحسب، مع أن الفكرة يمكن أن تكون أعم من ذلك وأشمل، لو نظرنا إلى الأسلوب القرآنى كله على أنه أسلوب تصويرى، يقوم على مخاطبة الخيال والوجدان، مثلما يقوم على مخاطبة العقل والروية ولافاصل بين ذلك كله فى التصوير الأدبى. إن مثل هذه النظرة الشاملة إلى الأسلوب القرآنى — لاشك — تثرى فكرة التصوير الأدبى، ويمكن أن تبرز طبيعته الحسية ابرازا أوضح مما أوضحه الرمانى أو العسكرى. ولقد فعل الزمخشرى شيئا من ذلك.

ويتمثل الفارق بين الزمخشرى وبين الرمانى والعسكرى فى أن الزمخشرى حاول أن ينظر إلى المسألة على أنها أسلوب شامل يمكن أن ينطبق على القرآن بشكل أعم وأوسع، ولقد ساعده — على ذلك — أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراء ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعرى خاصة فى القرن الخامس. وكأن الدراسة القرآنية، بعد أن أسهمت فى انضاج فكرة التقديم الحسى للشعر، عادت لتتأثر بدراسات الشعر، وتعمق — بافادتها من هذه الدراسات - فهمها لفكرة التقديم الحسى فى القرآن، وما كان يمكن للزمخشرى أن يستخدم مصطلحات مثل التصوير والتخييل والتمثيل، ويعى الأساس الفنى

---

(١) راجع - مثلا - ابن سنان: سر الفصاحة /٢٣٧ - ٢٣٨، والباقلانى: إعجاز القرآن / ١٨٠ - ١٨١، ٣٧٢، ٤٢٩

الذى تقوم عليه ، ويطبقها على الصور القرآنية ، لو لم يفد من الإنجازات الإيجابية والسلبية لمن سبقوه طوال القرنين الرابع والخامس للهجرة .

لقد توقف الرمانى عند الاستعارة والتشبيه - فى القرآن - باعتبارهما أدوات أو وسائل للتقديم الحسى للمعنى ، ولكن الزمخشرى لا يشغل نفسه ببعض الأدوات أو الوسائل فحسب ، بل هو مهتم - فى المحل الأول - بطبيعة التقديم الحسى ذاتها على النحو الذى يتميز به أسلوب القرآن . وإلحاحه على طبيعة التقديم الحسى ذاتها جعله يلح على استخدام مصطلحات أعم - يمكن أن يندرج تحتها التشبيه والاستعارة - مثل التصوير والتمثيل والتخييل . واستخدام الزمخشرى لهذه المصطلحات مجتمعة - اعنى التمثيل والتخييل والتصوير - أمر له دلالته السلبية والإيجابية فى نفس الوقت . أما الدلالة السلبية فإنها تشير إلى أن الزمخشرى كان يعانى من عدم وجود مصطلح دقيق محدد ، يشير إلى ما يتميز به الكلام البليغ بعامة من تقديم حسى للمعنى ، ويستشعر نوعا من الاضطراب والتعدد فى دلالة المصطلحات التى وجدها مستخدمه قبله - وهى مشكلة عسيرة تواجه أى دارس للنقد العربى - ، فالتصوير مثلا قد يشير إلى مجرد الشكل والصياغة ، وقد يشير إلى فن الرسم والنحت ، والتخييل يمكن أن يشير إلى نوع من أنواع المخادعة والإيهام ، كما يمكن أن يشير الى نوع من الأقيسة المنطقية الكاذبة ، وهى دلالة جعلت فقيها مثل ابن المنير السنى يستنكف استخدام كلمة - مثل التخييل - رديئة السمعة لوصف كلام الله تعالى (١)، ويفضل عليها كلمة أخرى

---

(١) يقوم اعتراض ابن المنير على أن التخييل إنما يستعمل فى الأباطيل ، وما ليست له حقيقة صدق ، وكلام الله تعالى منزه عن مثل ذلك ، إنما هو تمثيل يقوم على حقائق ثابتة ، راجع هامش الكشاف ١/٢٩٢ ، ٢٢٠ ، ٥٨٦ ، ٣/٤٠

مثل التمثيل . وكلمة التمثيل ذاتها لها معان أضيق مما كان يريد الزمخشرى ، وكأنه أحس أن ثمة فرقا غير يسير بين الصور التمثيلية فى القرآن وتشبيه التمثيل بمفهومه المحدد الضيق عند البلاغيين من قبله ، ذلك لأن الصور التمثيلية فى القرآن لاتقتصر على تشبيه شيء بشيء أو حالة بحالة ، بل تتجاوز ذلك إلى (إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعانى المجردة ، وربط هذه الصور الحسية بعضها ببعض برباط ذهنى)(١) .

أما عن الدلالة الإيجابية ، فإنها تشير إلى معاناة الزمخشرى فى القبض على فكرة التقديم الحسى فى القرآن ، والسيطرة عليها ، وتوضيحها بأقصى ما يستطيع ، خاصة أن توضيح هذه الفكرة يمكن أن يحل مشاكل كثيرة على مستوى العقيدة ، من الجانب الاعتزالى الصرف المرتبط بالتوحيد . وكأن الزمخشرى ، حرصا على الإمساك بفكرة التقديم الحسى وحرصا على توضيحها ، آثر أن يستخدم أكثر من مصطلح ، كل منها يكمل الآخر ، وكل منها عندما يقترن بغيره يمكن أن يشير إلى دلالة محددة . وباستخدام هذه المصطلحات — متزاوجة أو مجتمعة أو منفردة — يمكن له أن يوضح أن التقديم الحسى للمعنى القرآنى أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة، وأن الصور الحسية لاتستعمل فى هذا الأسلوب على جهة

= ١٦٣ لكن الملاحظ أن ابن الزملكانى وابن أبى الإصبع - فى القرن السابع - لم يستشعرا هذه الحساسية التى كان يعانى منها ابن المنير رغم تعاصرهم . راجع ابن الزملكانى : التبيان فى علم البيان / ١٧٨ ، وابن أبى الإصبع : بديع القرآن / ٢٣ - ٢٦ .

(١) شكرى عياد : من وصف القرآن يوم الدين والحساب / ١٧

الحقيقة أو على جهة المجاز ، وإنما هى تصوير للمعنى وتمثيل له فى مخيلة المتلقى فحسب . ويمكن توضيح ذلك بتفسير الزمخشرى لقوله تعالى — من صورة الزمر — « والأرض جميعا قبضته يوم القيامة ، والسموات مطويات بيمينه » إذ يقول : (والغرض من هذا الكلام — إذا أخذته كما هو بجملته ومجموعه — تصوير عظمته والتوقف على كنه جلاله ، لا غير ، من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو جهة مجاز)[1] . ولعل هذا النص يوضح الفرق بين الرمانى والزمخشرى ، ويكشف أن الاهتمام عند الزمخشرى لا ينحصر فى طبيعة العلاقة بين أصل المعنى وحقيقته وبين صورته المجازية ، وإنما يتركز الاهتمام على طريقة التمثيل ذاتها ، وتصوير المعنى للحواس ، دون الإلحاح دائما على فكرة العلاقة بين الأصل والفرع أو المجاز والحقيقة . وهنا تصبح المسألة أوسع وأشمل مما كانت عليه عند الرمانى .

---

(١) الزمخشرى : الكشاف ٣٩/٣ ومن الواضح أن ابن الزملكانى قد فهم هذه الحقيقة من الزمخشرى ، فهو يفسر التخييل على أنه (تصوير حقيقة الشىء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر فى العيان كقوله تعالى: «والأرض جميعا قبضته يوم القيامةوالسموات مطويات بيمينه » . . . ولا تكاد تجد بابا فى علم البيان ألطف منه، ولا أدق، ولا أعون على تعاطى المتشابهات) ابن الزملكانى التبيان /١٧٨ وهذا فهم حرفى للزمخشرى ومتابعة كاملة ، لكن من المؤكد أنه لم يكن الفهم السائد فى القرن السابع للتخييل عند الزمخشرى، فابن أبى الاصبع يسىء فهم الزمخشرى ويضيق دائرة التخييل بحيث يقصرها على الاستعارة فحسب ، وهذا ما لم يقصد اليه الزمخشرى . راجع ابن أبى الاصبع : بديع القرآن ٢٣ — ٢٦

. وتشير الدلالة العملية لاستخدام هذه المصطلحات (التصوير . التخييل . التمثيل) إلى جانبين متداخلين ، يفصل بينهما لمجرد التوضيح . أما أولهما فهو متصل بتقديم المعنوى المجرد من خلال الحسى العينى، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعانى المجردة ، تمثيلا لتلك الأخيرة ، وتمكينا لها من أن تتصور وتتخيل فى ذهن المتلقى ، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل فى الذهن كما تتخيل المحققات(١) . وأما الجانب الثانى فهو متصل بما نسميه الآن بالتشخيص ، وهو يقوم على خلع الطابع الإنسانى أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية ، سواء كانت حية أو جامدة ، معنوية أو غير معنوية . وسواء كان المقصود باستخدام هذه المصطلحات هو إبراز هذا الجانب أو ذاك ، فإن ثمة هدفا أساسيا يسعى الزمخشرى لتحقيقه ، وهو إظهار بلاغة القرآن وردها إلى تصوير المعنى للحس، وهو أمر يؤدى — بطرائق متنوعة — إلى تأكيد مبدأ التوحيد الاعتزالى ، وتنزيه الخالق عن أن تتلبس به أحوال المخلوقين (٢).

فى ضوء هذا الفهم للزمخشرى يمكن أن نفهم قوله (التمثيل مما يكشف المعانى

---

(١) الكشاف ٥٥٢/٢

(٢) يقول الزمخشرى : (ولا ترى بابا فى علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطى تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى فى القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء ، فإن أكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما ، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير ، حتى يعلموا أن فى عداد العلوم الدقيقة علما لو قدروه حق قدره لما خفى عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعيال عليه ، إذ لا يحل عقدها المؤربة ولا يفك قيودها المركبة إلا هو ، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم

ويوضحها لأنه بمنزلة التصوير والتشكيل لها)(١) أو قوله (إن التمثيل إنما يصار اليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب ، وإدناء المتوهم من المشاهد)(٢). أو أن له — أي التمثيل — (شأنا ليس بالخفي في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الستار عن الحقائق،حتى يريك المتخيل في صورة المتحقق ، والمتوهم في معرض المتيقن ، والغائب كأنه مشاهد)(٣).

وعلى هذا الأساس يمكن للزمخشري أن يفسر قوله تعالى « مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل » بأنه نوع من التمثيل يقصد به (تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر) (٤) أو يفسر قوله « فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى » على أنه (تمثيل للمعلوم والنظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينه)(٥) أو يفسر قوله تعالى « وقالت اليهود يد الله مغلولة ، غلت أيديهم ولعنوا بما قالوا، بل يداه مبسوطتان » على أساس أن غل اليد وبسطها تمثيل وتصوير ،شأن قولك (بسط اليأس كفيه في صدره ، فجعلت لليأس الذي هو من المعاني لا من الأعيان

= وسيم الخسف بالتأويلات الغثة والوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا في عير ولا نفير ، ولا يعرف قبيلا منه من دبير) الكشاف ٣/ ٤٠ وراجع كذلك ٤٧١/١

(١) الكشاف ٣١/١
(٢) المرجع السابق ٢٠٣/١
(٣) المرجع السابق ١٤٩/١
(٤) المرجع السابق : ٢٩٧/١
(٥) المرجع السابق : ٢٩٣/١

كفانه كذا ،)[1] ، وهو أمر يوضحه ابن المنير السنّى ، بقوله إن الآية تقوم على (تصوير الحقيقة المعنوية بصورة حسية تلزمها غالبا ، ولا شىء أثبت من الصور الحسية فى الذهن ، فلما كان الجود والبخل معنويين لا يدركان بالحس ويلازمهما صورتان تدركان بالحس ، وهو بسط اليد وقبضها للبخل ، عبر عنهما بلازمهما لفائدة الإيضاح والانتقال من المعنويات إلى المحسوسات)[2] .

وعلى هذا الأساس نفسه يمكن للزمخشرى أن يفسر كل الآيات التى تقوم على بث الحياة الإنسانية فى الجوامد أو اضفاء الصفات البشرية على ما هو غير بشرى ، على أنها تخييل وتصوير وتمثيل ، فقوله تعالى « إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين » تمثيل وتخييل[3]. وقوله « إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا » تمثيل وتصوير ، شأنه شأن قولهم (لوقيل للشحم أين تذهب لقال أسوى العوج ، وكم لهم من أمثال على ألسنة البهائم والجمادات . وتصور مقاولة الشحم محال ، ولكن الغرض أن السمن فى الحيوان مما يحسِّن قبيحه كما أن العجف مما يقبِّح حسنه ، فصور أثر السمن فيه تصويرا هو أوقع فى نفس السامع وهى به آنس وله أقبل وعلى حقيقته أوقف ، وكذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها)[4]. وكذلك قوله تعالى « فما بكت عليهم السماء والأرض » تمثيل وتخييل ، يجرى على سنن الكلام العربى

---

(١) الكشاف : ٤٧١/١
(٢) المرجع السابق : ٤٧١/١
(٣) المرجع السابق : ١٢٣/٢
(٤) المرجع السابق : ٥٥٢/٢

وله نظائره فى الحديث والشعر ، مثل قول جرير : (١) .

تبكى عليك نجوم الليل والقمرا .

وهكذا يرتد جانب كبير من بلاغة القرآن وقدرته على التأثير إلى أسلوبه الخاص الذى يصور المعانى للمتلق ، ويمثلها لمخيلته ، عن طريق التوسل بصور حسية ، أو بلغة المنظور والمشاهد والعينى ، التى تخيّل المفروضات فى الذهن وتحققها ، وتقدمها كما لو كانت أشياء واقعة مشاهدة .

ولعل الحاح الزمخشرى على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساسات البصرية، ينم عن تركيزه على ما نسميه الآن بالصورة البصرية وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور — بمفهومها السيكولوجى ـ إلا النمط البصرى وحده دون غيره من الأنماط . وكأن الاحساسات التى يمكن أن تثيرها الصور القرآنية فى مخيلة المتلق إنما هى إحساسات بصرية فحسب ، وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمية أو لمسية أو ذوقية أو حركية . وحتى عندما ينحدر الزمخشرى من الآفاق الرحبة للتخييل والتصوير إلى مجالات أكثر تفصيلا وجزئية ، مثل الحديث عن التشبيه أو الاستعارة أو مجاز الاسناد أو المجاز المرشح أو تغيير صيغ الكلام ، ونقل دلالة الأفعال من المضىّ ـ مثلا ـ إلى الاستقبال أو العكس . . الخ ، فإن نفس النظرة تظل قائمة ، ويستمر نفس التركيز على الجانب البصرى وعلى الإحساسات البصرية التى يمكن أن يثيرها التصوير القرآنى فى مخيلة المتلقى (٢). وجلى أن الزمخشرى يتشابه ـ فى هذا ـ مع من قبله مثل الرمانى والعسكرى وابن جنى ، إذ أنهم ـ جميعا ـ يقصرون التصوير على التقديم البصرى للمعنى فحسب، ومن هنا يصبح إلحاحهم على أفعال الرؤية ومرادفاتها

---

(١) الكشاف ١٠٩/٣

(٢) راجع ـ على سبيل المثال ـ الكشاف : ١١٩/١ - ١٢٠ ، ٥٨/٢ -٥٩ ، ٣٥١ ، ٤٩٧ ، ٤٦٤/٣ - ٤٦٥

ومشتقاتها - أثناء وصفهم للتصوير القرآني - أمرا مبررا مفهوما . ولاشك أن فى ذلك تضييقا لأنماط الصور القرآنية وحصرا لقدراتها الحسية الثرية والمتنوعة .

* * *

— ٣ —

إذا انتقلنا إلى مناقشة علاقة التصوير بالتقديم الحسى فى الشعر ، وجدنا للفكرة جانبين : يتصل أولهما بقدرة الشعر الوصفى على محاكاة الموصوف ونقله نقلا خاصا يصوره للمتلقى كما لو كان يراه ، ويتصل ثانيهما بقدرة التشبيه والاستعارة ، أو المجاز عموما ، على إثارة إحساسات واضحة فى ذهن المتلقى ، أو تصوير المعنى تصويرا حسيا . ويظهر ذلك الجانب الثانى فيما تقوم به الصورة المجازية من ربط بين شيئين أو أشياء ، أحدهما حسى بالضرورة ، عن طريق المقارنة أو الاستبدال ، بشكل يجعلنا نشعر بشىء حسى ، أو أننا نواجه شيئا محسوسا ، وسنركز على هذا الجانب فحسب ، لأننا سنعود إلى شعر الوصف وعلاقته بالمحاكاة فى الفصل التالى .

وتقابلنا فكرة التقديم الحسى للصورة المجازية منذ القرن الرابع للهجرة ، ومع الرمانى بشكل خاص . ولعل الإشارة إلى الرمانى — هنا — تؤكد لنا ظاهرة التداخل الذى كان يتم بين الدراسة البلاغية للشعر وللقرآن الكريم فى نفس الوقت ، فالرمانى هو الذى طرح فكرة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه — بشكل عام - فى القرآن الكريم وفى الشعر معا .

تتلخص فكرة الرمانى - كما سبق أن أوضحنا - فى أن التشبيه والاستعارة يخرجان الأغمض إلى الأوضح . ولما كان ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لاتقع عليه ، والمشاهد أوضح من الغائب ، كان التشبيه المرتبط بالمحسوس أوضح فى العقل ، والاستعارة المرتبطة بالحسى المشاهد أقرب إلى الإفهام والتأثير .

ليست هذه الفكرة جديدة كل الجدة ، فهي واضحة في الموروث البلاغي منذ أواخر القرن الثاني ، والنقاش الذي دار حول الآية « طلعها كأنه رؤس الشياطين» يبين أن فكرة التوضيح كانت فكرة مبكرة ، وسنعود إلى تفصيل ذلك في الفصل التالي . ولكن الجديد أن الرماني يربط ما بين التوضيح والعناصر الحسية ، مفترضاً أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه ، ومن ثم رأى أن توسل التشبيه والاستعارة بعناصر الحس إنما هو نوع من التوضيح والكشف . ومن هنا قامت كل أقسام التشبيه الأربعة وكل شواهدها — عنده — على أساس واحد هو الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبصر ، أو من مشبه أقل حسية إلى مشبه به أكثر تمكنا في صفاته الحسية . وكان من الطبيعي أن يرفض الرماني تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر ، لأن ذلك يعكس فكرته . ويعيب قول بعض شعراء عصره :

صدغه ضد خده مثل ما الوعـ ـد إذا ما اعتبرت ضد الوعيد

(من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه)(١) .

وارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساسا في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث ، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السيكولوجية التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على الموروث الفلسفي اليوناني بوجه خاص . ومن المعروف أن العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير (٢) ، ومن المعروف - أيضا - أنهم تعرفوا على النظريات

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨٧

(٢) ترجم حنين (- ٢٦٤ هـ) كتاب النفس من اليونانية إلى السريانية ، ثم قام ابنه اسحق بن حنين (- ٢٩٨) بترجمته من السريانية إلى العربية .

السيكولوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرهما من الفلاسفة فى نفس الوقت تقريبا ، مما هيأ للكندى (— ٢٥٢ هـ) ، وهو أول فيلسوف عربى ، التعرض لمشكلة الإدراك الإنسانى وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة التى تصور الأفكار الحسية [1] ، كما مهد الطريق أمام الفارابى (— ٣٣٩ هـ) كى يؤسس نظريته فى « النبوة » على أســـاس سيكولوجى خالص ، كما أشرت فى الفصل الأول .

ولم تكن الدراسة النقدية والبلاغية بمعزل عن هذه المعارف ، فالفارابى استعان بها لفهم الجانب النفسى من نظرية المحاكاة الأرسطية مما جعله يستخدم مصطلح التخييل الشعرى . وكان من الطبيعى أن يحاول بعض المتفلسفة الاستعانة بهذه المعارف لتفهم طبيعة العناصر الحسية التى يقوم عليها التصوير الأدبى . ومن هذه الزاوية وجه أبو حيان التوحيدى إلى مسكويه السؤال التالى: (ما السبب فى طلب الإنسان — فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه ويروى فيه — الأمثال ؟ وما فائدة المثل ؟ وما غناؤه من مأتاه ؟ وعلى ماذا قراره ؟ فإن فى المَثَل والمِثْل والمماثلة والتمثيل كلاما رائقا وغاية شريفة). وتقوم إجابة مسكويه كلها على أساس أن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه (والسبب فى ذلك أنسنا بالحواس ، وإلفنا لها منذ أول كوننا، ولأنها مبادىء علومنا، ومنها نرتقى إلى غيرها . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حُدِّث بما لم يشاهده ، وكان غريبا عنده ، طلب له مثالا من الحس ، فإذا أعطى ذلك أنس به . وقد يعرض

---

(١) يعرف الكندى هذه القوة بقوله (وهذه القوة المصورة إنما هى مصورة الفكر الحسية ، فأى فكرة عرضت لنا عند تشاغلنا عن جميع الحواس تمثلت تلك الفكر لنا مجرد من غير طينة ، فوجدنا فى النوم من الصور الحسية ما ليس يجده الحس بتة) راجع رسائل الكندى ١/٣٠٠

فى المحسوسات أيضاً هذا العارض ، أعنى أن إنسانا لو حُدِّث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح، لطلب أن يُصوَّر له ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصرى، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع حتى يرده إليه لعينه (١) . وهكذا الأمر فى الموهومات فإن إنسانا لو كلف أن يتوهم حيوانا لم يشاهد مثله لسأل عن مثله ، وكلف من يخبره أن يصوره له ، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان، وإن لم يكن موجوداً ، فلا بد لمتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها . فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على جهة التقريب — صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفس تسكن إلى مَمَثّل وإن لم يكن مِثْلا، لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها ، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال ، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها)(٢) .

وجلى أن إجابة مسكويه تقوم على أساس مشابه للأساس النظرى الذى يقوم عليه تحليل الرمانى لتشبيهات الشعر واستعارات القرآن. قد تكون إجابة مسكويه أعمق وأشمل ، وأكثر استنادا إلى معارف سيكولوجية محددة لا نجدها فى تحليل الرمانى ، لكن الجذر النظرى للعلاقة بين التوضيح والإسناد إلى المحسوس واحد عنه كلا الاثنين .

ولم يكن الرمانى منفصلا عن الأوساط الفلسفية فى عصره ، بل كان متأثراً بها ومشاركا فيها ، فهو — من ناحية — معتزلى، والمعتزلى وجل ينبغى أن يكون

---

(١) لاحظ التشابه اللافت بين هذه الملاحظة وما يقوله ابن رشيق من أن « أفضل الوصف هو ما قلب السمع بصرا » العمدة ٢/٢٢٦

(٢) أبو حيان التوحيدى : الهوامل والشوامل /٢٤٠ — ٢٤١

ما يحسنه من كلام الدين فى وزن ما يحسنه من كلام الفلسفة (١) ، وهو — من ناحية أخرى — منطقى ، كانت له طريقة خاصة انفرد بها فى دراسة المنطق ، لو صدقنا كلام أبى حيان التوحيدى(٢). ونحن نعرف أن الشعر والخطابة كانا قسمين من أقسام المنطق منذ عصر الكندى(٣) . ورغم أن كتب الرمانى ، ذات الصبغة الفلسفية ، قد ضاعت كلها ، فاننا نعرف — على الأقل — أن منها كتاباً فى صفات النفس، وآخر فى المعرفة، وثالثا فى الحقيقة والمجاز، ورابعا فى المنطق(٤)، وهى أسماء تدل على ثقافة الرمانى الفلسفية ونوعيتها. ومن الثابت أنه استغل هذه الثقافة فى شرحه لكتاب سيبويه ، فأثر ثقافته النفسية — فى هذا الشرح — واضح ، فهو يتكلم عن الحواس وفاعليتها ، والإحساسات ، والفرق بين إيجاب الحاسة بعلم الشيء ضرورة وبين إيجابها بالدلالة .. الخ(٥) . وهذا يجعلنا أقرب لفهم المهاد الثقافى الذى كانت تنبع منه تحليلات الرمانى للاستعارة والتشبيه على أساس من المعارف السيكولوجية الشائعة فى عصره . ولم يكن من الطبيعى أن يتحدث الرمانى عن العناصر الحسية فى التشبيه والاستعارة ، لولا إفادته من نوع الثقافة الشائعة فى البيئات والأوساط التى تفاعل معها ، ولولا صلة من نوع ما برجال أمثال مسكويه، تحدثوا عن أهمية التمثيل وطبيعته على أساس سيكولوجى واضح.

وسواء أخذ الرمانى فكرة الربط بين التوضيح والتقديم الحسى للاستعارة والتشبيه من الفلاسفة أمثال مسكويه ، أو كانت هذه الفكرة نتيجة لاجتهاداته

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢/١٣٤

(٢) أبو حيان التوحيدى : الامتاع والمؤانسة ١/١٣٣

(٣) أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى /١١٠ — ١١٣

(٤) مازن المبارك : الرمانى النحوى /١٠٠ — ١٠٣

(٥) المرجع السابق /٢٣٨ — ٤٢٠

الخاصة ولتفتح آفاق ثقافته العريضة ، فان الفكرة شاعت في النقد العربي ، وأفاد منها النقاد والبلاغيون بعده فائدة جليلة، وظل كثير منهم يقرن بلاغة التشبيه والاستعارة في الشعر بقدرتها على تجسيم المعنوي وتقديمه في صورة حسية . وأوضح مثل على ذلك العسكري ، والمرزوقي ، وابن رشيق ، وابن سنان الخفاجي .

أما العسكري فإنه ينقل كل أفكار الرماني الخاصة بالتشبيه والاستعارة تقريبا ، وهو — مثل الرماني — يرى أن الاستعارة في بيت امرىء القيس :

وقد اغتدى والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

أبلغ من الحقيقة (لأنك تشاهد ما في القيد من المنع فلست تشك فيه . وكذلك قولهم : هذا ميزان القياس ، حقيقته تعديل القياس ، والاستعارة أبلغ ، لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه ، وللعيان فضل على ما سواه) (١) . ويرفض العسكري — مثل الرماني — ما جاء في أشعار المحدثين من (تشبيه ما يرى العيان بما ينال الفكر) لأنه رديء ، مثل قول أبي تمام :

وكنت أعز عزا من قنوع ... يعوضه صفوح من ملول
فصرت أذل من معنى دقيق ... به فقر إلى فهم جليل

لأنه (أخرج ما تقع عليه الحاسة إلى ما لا تقع عليه ، وما يعرف بالعيان إلى ما يعرف بالفكر)(٢). وتستهوي الفكرة العسكري فيلح عليها في كتابه «ديوان المعاني » حيث يرى أن وصف التنوخي لطول الليل :

وليلة كأنها طول الأمل ... ظلامها كالدهر ما فيه خَلَلْ

---

(١) العسكري : الصناعتين /٢٧١

(٢) المرجع السابق /٢٤٢

كأنما الإصباح فيها باطل أزهقه الله لحق فبطل
ساعاتها أطول من يوم النوى وليلة الهجر وساعات العذل

(يستلمح، وإن لم يكن مختارا من التشبيه، لأن إخراج المحسوس إلى ماليس بمحسوس فى التشبيه ردىء)(١) .

أما المرزوقى فانه يأخذ - فى شروحه للشعر - فكرة الرمانى، ويفيد من تطبيقات العسكرى ، ويحاول استغلال الفكرة استغلالا واسعاً ، يمكنه من إدراك الأبعاد التصويرية للتشبيهات، التى ترد داخل القصائد التى يشرحها . وفى كثير من الأحيان يقترن التشبيه عنده بالتصوير ، أو يجرى مجراه ، أو يكون من باب التصوير(٢) ويبدو تأثر المرزوقى بالرمانى واضحا من خلال استخدامه لتقسيمه الرباعى للتشبيه(تبعا لفكرة التوضيح الحسى) . وعلى هذا الأساس يرى المرزوقى أن قول حاتم :

وعازلة قامت على تلومنى كأنى إذا أعطيت مالى أضيعها

(تشبيه، يجرى مجرى تصوير الحال فى إخراج الخافى إلى البيان)(٣)، وقول شهل ابن شيبان :

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

يدخل فى نطاق التشبيه لأنه (أخرج ما لا قوة له فى التصوير إلى ما له قوة فيه)(٤) ، وقول نفس الشاعر :

وطعن كفم الزق غدا والزق ملآن

(أبرز ما يقل فى الإعتياد فى صورة ما يكثر فيه)(٥) ،وقول ربيعة بن مقروم :

---

(١) ديوان المعانى : ٣٤٧/١ — ٣٤٨ ، وكذلك ٣١٠/١

(٢) المرزوقى : شرح الحماسه ٩٠/١ ، ١٦٠ — ١٦١ ، ٥٦٩/٢، ١٧٩٢/٣

(٣) المرجع السابق ١٧١١/٤

(٤) المرجع السابق ٣٦/١

(٥) المرجع السابق ٣٧/١

وألد ذى حنق على كأنما تغلى عداوة صدره فى مرجل

تشبيه أخرج (ما لا يدرك من العداوة بالحس إلى ما يدرك من غليان القدر حتى تجلى فصار كالمشاهد)(١) وقول الشاعر .

والحرب يلحق فيها الكارهون كما تدنو الصحاح إلى الجربى فتعديها

فيه (خروج المشبه من الكمون إلى الظهور ، ومن الخفاء إلى البروز ، حتى يتجلى لمتأمله والمتفكر فيه ، على بعده فى التصور ، تجلى القريب فى العرف والاعتياد . وهذا هو غاية المراد من التشبيهات)(٢) .

وجلى أن كل هذه التقسيمات والأحكام مستمدة أساسا من الرمانى وتقسيمه للتشبيه. ولكن اللافت أن المرزوقى ـ فى أمثال هذه الأحكام ـ لا يشير إلى إفادته من الرمانى أو من غيره . وهذا — على كل حال — مسلك عام لدى المؤلفين المتأخرين، فابن سنان — الذى لا يذكر اسم الرمانى إلا فى حالة المخالفة — يفعل نفس الفعل ، ويتحدث عن التمثيل والتشبيه على أنهما أداتان للتوضيح تخرجان المعنوى إلى مجال الحس والمشاهدة (٣) ، دون أن يشير إلى مصادره. ولقد كان ابن رشيق أكثر أمانة — فى ذلك — من كل من المرزوقى وابن سنان ، إذ أنه لا يكتفى بالأخذ بل يحاول المناقشة والتعديل (٤) . على أن المرزوقى لا يفيد من الرمانى فحسب ، بل يتجاوزه إلى قدامة والعسكرى ، فأحياناً يكون التصوير — عنده — قرين البراعة فى الوصف والقدرة على تمثيل الأشياء وتصوير الأحوال(٥)، وهنا

---

(١) المرزوقى : شرح الحماسة ٦٣/١ — ٦٤

(٢) المرجع السابق ٤٠٨/١

(٣) ابن سنان : سر الفصاحة ٢٢٢/ — ٢٢٥ ، ٢٣٧

(٤) ابن رشيق : العمدة ١٩٥/١ — ١٩٦

(٥) شرح الحماسة ٢١٨/١ — ٢١٩ ، ٢٥٢ — ٢٥٣ ، ٢٣٤ ، ٩٥٥/٢ — ٢٩٦ وراجع كذلك شرح ديوان أبى تمام للتبريزى ٢٧٢/٢ ، ٣٢٢ — ٣٢٣

تظهر آثار قدامة والعسكرى . وفى أحيان أخرى يكون التصوير قرين تجسيم المعنوى ومرتبطا — لذلك — بالاستعارة المكنية ، كما حدث فى بيت تأبط شرا :

إذا هزه فى عظم قرن تهللت   نواجذ أفواه المنايا الضواحك

الذى يعد تصويرا لأن (ذكر التهلل والناجذ مَثَل وتصوير للمراد) (١) .

ومهما يكن من أمر فإن العسكرى والمرزوقى وابن سنان وابن رشيق لم يكونوا على نفس المستوى الثقافى الذى كان عليه الرمانى ، ومن هنا ظل عرضهم لفكرة التصوير وصلتها بالتقديم الحسى عرضا عمليا محدودا ، يعتمد على تكرار ما قيل أكثر مما يعتمد على الاجتهاد الفردى ، الذى يحاول أن يستكشف العلل والأسباب التى ترتد إليها الظواهر العملية ، وهذا هو ما نجده عند عبد القاهر الجرجانى الذى كان معاصرا لابن سنان وابن رشيق ، فقد كان عبد القاهر يختلف عن أقرانه من رجال القرن الخامس ، فثقافته أوسع ، وخبرته بالموروث البلاغى والنقدى السابق عليه يدعمها ويعمقها الموروث الفلسفى الذى حاول الإفادة منه كتكلم أشعرى له ثقله ومكانته . ومن هنا نجده لا يقتصر على التحليل العملى الضيق مثلما نجد عند العسكرى والمرزوقى وابن سنان ، بل يحاول أن يعلل الجوانب التصويرية فى الشعر ، ويردها إلى أساس نفسى يبررها ويفسرها ، على نحو يذكرنا بمحاولة الرمانى وبأفكار مسكويه .

ترتبط بلاغة التشبيه والاستعارة والتمثيل — عند عبد القاهر — بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسى للمعنى ، أما فيما يتصل بالتشبيه فإن عبد القاهر يعدد أقسامه ، وهو أميل إلى أن يعد القسم الذى يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة والمدركة بالحواس — على الجملة — للمعانى المعقولة هو الأصل

---

(١) شرح الحماسة : ١/٩٩

وما عداه فروع [1]. وهو أمر يفسره الرازى – أحد شراح عبد القاهر – عندما يرجع أكثر أغراض التشبيه إلى التخييل الذى هو (أقوى على ضبط الكيفيات المحسوسة) [2]، أما الاستعارة – عند عبد القاهر – فمن خصائصها التى تذكر بها، وهى عنوان مناقبها (أنك ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعانى الخفية بادية جلية . . . إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون) [3]، أما التمثيل فإنه يفعل نفس الشيء، ومما يدل على ذلك (انك قد تعبر عن المعنى بالعبارة التى تؤديه، وتبالغ وتجتهد حتى لا تدع فى النفوس منزعا، نحو أن تقول: «فلان إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه، ولم يشغله شيء عنه»، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لا ترى فى نفسك له هزة، ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما تسمع حديثا ساذجا وخبرا وغُـفْـلا، حتى إذا قلت:

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه (٤)

امتلأت نفسك سرورا وأدركتك طربة – كما يقول القاضى أبو الحسن – لا تملك دفعها عنك. ولا تقل إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئا منه فليس الأصل له، بل لأنه أراك العزم واقفا بين العينين، وفتح إلى مكان

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٦١ — ٦٢

(٢) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز / ٦٥

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٤١

(٤) لاحظ تكرار نفس المثل – بيت تأبط شرا – عند كل من المرزوقى وعبد القاهر .

المعقول من قلبك بابا من العين»(١). وفى مثل هذه النظرة إلى الاستعارة والتمثيل يتجلى معنى التجسيم الذى يشير إليه مصطلح «التصوير» عند الجاحظ إشارة ضمنية، والذى يشير إليه المرزوقى إشارة صريحة، ويتحدد بوضوح على أنه تمثيل الشىء أمام الأعين، وتجسيد المعنوى، وتشخيصه وبث الحياة فيه كأنه يتحرك ويشعر.

ويبدو أن عبد القاهر بعد أن اكتمل له مفهومه الذى يرى أن جمال التمثيل يرجع إلى قدرته التصويرية على تقديم المعنى إزاء الأعين، شعر أن عليه أن يقنع قراءه بفكرته، ويبرر لهم جمال التمثيل، فيقول إن جمال التمثيل يرجع إلى أمرين (فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم ... نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس ... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ... يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام ... فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس من جهة الاستحكام والقوة. وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجبه تقدم الإلف ... ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها فى الشىء بمثله عن المدرك بالعقل المحض ... إلى ما يدرك بالحواس ... فأنت كن يتوسل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحبة بالحبيب القديم)(٢) وهذا تبرير يردنا مباشرة إلى الفكرة الجوهرية التى قام عليها تحليل الرمانى للاستعارة، بل يردنا — بشكل أكثر

---

(١) عبد القاهر: دلائل الاعجاز/١١٣ — ١١٤ وراجع كذلك/١٠٣، ١٠٥

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة/١٠٨ — ١٠٩ وقارن بالمفتاح للسكاكى/١٦٦.

مباشرة – إلى تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الإنسان على المثل ، ولعل تشابه المصطلح (التمثيل) ما بين عبد القاهر ومسكويه ، يشير إلى صلة مباشرة – من نوع ما – بينهما ، خاصة أن عبد القاهر يرد جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التى ترتبط باقتران المعنوى بالحسى ، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس ، وما يدفع إليها من إلف النفس للمحسوس واعتمادها – أول ما تعتمد – على المعرفة الحسية ، وهذه كلها أشياء أوضحها مسكويه، وإن كان أسلوبه أقل تفاصحا وزخرفا من أسلوب عبد القاهر .

ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصرى الخالص من التقديم الحسى للمعنى – فى التصوير الشعرى – جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام ، على أساس أن الاحتفال والصنعة فى التصويرات والتخييلات الشعرية، تفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى « التصاوير » التى يشكلها الحذاق من الرسامين أو المصورين (فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس فى قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود فى حكم الموجود المشاهد) (١).

ويمكننا أن نلاحظ هنا أن مصطلح « الصورة » يتكرر أكثر من مرة – فى النص السابق – لكنه لا يشير إلى فكرة التقديم الحسى للشعر بقدر ما يشير إلى الصياغة والتشكيل . وفى الحقيقة ، فإن مصطلح « الصورة » لا يستخدم عند

---

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٣١٧

عبدالقاهر استخداما موحدا ، فدلالته تنصب فى بعض المواضع، على التقديم الحسى المعنى ممثلا فى الاستعارة والتمثيل ، وفى مواضع أخرى تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ وطريقته فى الصياغة ، أى أن المصطلح يحمل فى طياته الدلالة على الصورة (Image) والشكل (Form) فى نفس الوقت .

وفى دلائل الإعجاز — بوجه خاص — يكاد المصطلح يقتصر اقتصارا تاما على معنى الصياغة والشكل ، بل إن عبد القاهر يحصر مفهوم التصوير — فى نص الجاحظ السابق — فى دلالة الصياغة فحسب (١) . ولاشك أن الحاحه فى الدلائل على فكرة النظم ومحاولاته القضاء على ما وقع فيها من لبس وسوء فهم لمشكلة اللفظ والمعنى، كانت هى العوامل الكامنة وراء هذا التحديد والتضييق لمفهوم المصطلح الجاحظى ، ومن هنا يقول عبد القاهر (واعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان ما بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون فى صورة هذا ولا تكون فى صورة ذاك ، وكذلك الأمر فى المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم لما وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الآخر بينونة فى عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »)(٢) . وجلى أن « الصورة » هنا لاتشير إلى مفهوم التقديم الحسى للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التى تتمايز بها ، وتتحدد تبعا لها ،

---

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ١٦٨ - ١٦٩

(٢) المرجع السابق / ٣٣٠

قيمة النص الأدبي . وهنا يذكرنا مصطلح « الصورة » بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى ، وبالعلة الصورية — عند الفلاسفة — تلك التي بها يكون الشيء هو ما هو (١) ، حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل المادة فيه ، أو الهيئة التي يتصور الهيولى بها (٢) .

هذا عما جاء في دلائل الإعجاز، أما في أسرار البلاغة فإن الأمر يختلف قليلا، ويواجهنا مصطلح « التصوير » وهو يحمل — في جانب من جوانبه — فكرة تجسيم المعنوي وتمثيل الشيء في المخيلة ، مما يجعل عبد القاهر يقارن بين « التصويرات » و « التخييلات » الشعرية وبين « تصاوير » الرسامين . ولاشك أن مثل هذا الفرق في استخدام المصطلح ما بين الكتابين يرجع إلى أن عبد القاهر ، كان لا يركز الانتباه كله - في الكتاب الثاني - على فكرة النظم (توخي معاني النحو بين الكلم) بنفس القدر الذي نجده في الكتاب الأول . لقد كان مشغولا - أساسا - في الأسرار بتوضيح أسرار البلاغة التي تكمن وراء تأثير الاستعارة والتمثيل والتشبيه والكناية، مما جره إلى الحديث عن التصوير والتخييل، ومن ثم بدأ مفهوم الصورة (Image) في الوضوح والبروز بأكثر مما جاء في دلائل الإعجاز .

ولاشك أن استخدام عبد القاهر لمصطلح التخييل - في الأسرار - فضلا عن مقارناته بين عمل الشاعر وعمل الرسام يكشف عن مدى مساهمة شراح أرسطو من فلاسفة الاسلام في بلورة مفهومه عن التصوير والتمثيل (٣) . والواضح أن عبد القاهر كان كغيره من المتكلمين أعمق تأثرا بكتاب الخطابة لأرسطو، إلى جانب أن هذا الكتاب أوضح صلة بتفكير عبد القاهر وأقرب ، خاصة أن القسم الثالث

---

(١) راجع رسائل الكندي ١/١٦٦

(٢) الخوارزمي : مفاتيح العلوم ٨٢

(٣) راجع شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر /٢٥٨ - ٢٦٢

من الكتاب يتحدث عن مسائل أسلوبية شديدة الألفة بالنسبة لعبدالقاهر البلاغي. ومن هنا يمكن القول إن عبد القاهر أفاد من أفكار أرسطو - في الخطابة - خاصه تلك التي تقرر أن الاستعارة وماشابهها "تمثّل الأشياء للأعين، وتضفي على الجوامد والمعنويات حياة إنسانية مشخصة (١)، بل إن حديث عبد القاهر عن الاستعارة وكيف أنها ترينا (الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة)(٢)، يمكن أن يذكرنا بعبارات ابن سينا - في شرحه لخطابة أرسطو - خاصة تلك التي يقول فيها: (ومن أنواع الاستعارة اللفظية: أن تجعل أفعال الأشياء الغير المتنفسة كأفعال ذوات الأنفس)(٣).

ولعل في مثل هذه الإشارة ما يرينا أن العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى في الشعر، قد أخذت تزداد عمقا واتساعا نتيجة إفادة البلاغيين والنقاد من أنواع الثقافة الشائعة في عصرهم، خاصة ما يتصل منها بالموروث اليوناني سواء في جانبه الفلسفي العام أو في جانبه النقدي الخاص، ولعل في عرضنا لمعالجة قدامة والرماني وعبد القاهر للفكرة مايقدم دليلا واضحا على ذلك.

* * *

— ٤ —

تكشف مقارنة عبد القاهر بين «تخييلات» الشاعر و«تصاوير» الرسام - كما أسلفنا - عن إفادته من شراح أرسطو من الفلاسفة. ومن الضروري - ونحن

---

(١) ابن سينا: الخطابة ٢٢٩، ٢٣٠

(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة/٤١

(٣) ابن سينا: الخطابة/ ٢٣٠

يتحدث عن فكرة التقديم الحسي للشعر ـ أن نتوقف عند العلاقة بين الشعر والرسم على النحو الذي فهمت به في الموروث النقدي ، لأن التسليم بهذه العلاقة أو الإلحاح عليها ، كان يقود إلى الإلحاح على الجوانب الحسية للتصوير الشعري .

إن ربط الشعر بالرسم كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية ، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة فيتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا ، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل ، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر ، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي ، ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصور على أنها محاكاة ـ من نوع ما ـ لمدركات حسية سابقة ، ومن ثم يتركز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدركات الحسية ، التي يفترض أنها أصل الصور .

والمقارنة بين الشعر والرسم — في هذا المجال — مبحث ازدهر أساسا عند شراح أرسطو ، الذين تقبلوا فكرته عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة ، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها ، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتها في التشكيل ، وتأثيرها في النفس . وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة ، يمكن التمييز — مبدئيا — بينها :

أولا : إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية ، قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية ، تبعا لفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية . إن الشاعر أو الرسام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه ، ولكن هذا الحسن أو القبح ليس مسخا وتشويها للعالم أو قوانينه ، وإنما هو أمر يمكن حدوثه او يحتمل حدوثه ، أي أن فعل الشاعر والرسام خاضع لقوانين العالم الأساسية ، بل لعله كشف وتكميل لها في نفس الوقت .

وتعتمد طريقة الشاعر والرسام فى نقل العالم وتقديمه للمتلقى ، على مادة ذات صلة بالحواس ، فهى مرتبطة بإحساسات كليهما ، وهى تخاطب إحساسات المتلقى. ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة - سواء كانت لمعنوى مجرد أو لمادى محسوس - فإنهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة ، ويجسمان الأشياء أو الأفكار فى أشكال محسوسة يمكن رؤيتها ، إما عن طريق العين الباصرة - كما فى حالة الرسام - وإما عن طريق عين العقل أو المخيلة - كما فى حالة الشاعر .

من هنا كان الفارابى يرى أن المحاكاة الشعرية لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وحدها ، ولا أفعاله الظاهرة فحسب ، وإنما تتناول - فضلا عن ذلك - عالمه الداخلى بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية ، (إن موضوعات الأقاويل الشعرية هى - بوجه ما - جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم إنسان)[1] . هذه الموجودات الممكنة ، تشمل الأخلاق ، والانفعالات ، والهيئات النفسية (فمنها ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى البدن ، ومنها ما هى خارجة عن هذين)[2] . وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية أو الخارجية للإنسان ، أو يحاكيها ، فإن عليه أن يقدمها تقديما محسوسا ، عن طريق التخييل . والتخييل طريقة خاصة فى مخاطبة المخيلة ، تعتمد على أن ترسم فيها صورا ذهنية ذات خصائص حسية . وما يصنعه الشاعر - فى هذه الحالة - لا يختلف كثيرا عما يصنعه الرسام ، وإن توسل أحدهما باللون والظل وتوسل الآخر بالكلمة، فكلاهما يرمى (إلى إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم)[3] . وكلاهما

---

(١) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير /١١٨٣

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ؛ أرسطوطاليس : فن الشعر ١٥٨/

يقدم مادته إلى الذهن صورا ، أو تثير مادته صورا فى الذهن .

هذه الفكرة نجدها عند ابن سينا ، لكن بشكل أوضح من الفارابى . إن الشاعر ـ عند ابن سينا ـ (يجرى مجرى المصوِّر فكل واحد منهما محاك)(١) ، والشاعر لا يصور الأشياء المادية فحسب بل يصور المعنويات أيضا ويحاكيها ، فإذا فعل ذلك، فإن عليه أن يكون كالرسام يستغل الجانب الحسى ، ويتوسل بمادة حسية المحتوى ، لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات . وهذا فهم ـ لابن سينا ـ يدعمه قوله عن الشاعر (ويجب أن يكون كالمصوِّر ، فإنه يصور كل شىء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس [هوميروس] فى بيان خيرية أخيلوس ، وينبغى أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر)(٢) .

ويوضح ابن رشد ـ هو الآخر ـ هذه الحقيقة ، فهو يقول ما مؤداه إن الشاعر يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية إذا قصد محاكاة الاعتقادات والأفكار المعنوية ، ذلك لأن تخيلها (يعسر إذ كانت ليست أفعالا ولا جواهر)(٣) ويوضح ابن رشد الفكرة أكثر عندما يقول : (فكما أن المصور الحاذق يصور الشىء بحسب ما هو عليه فى الوجود حتى انهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر فى محاكاته يصور كل شىء بحسب ما هو عليه حتى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس ... ومن هذا النحو من التخييل ـ أعنى الذى يحاكى حال النفس ـ قول أبى الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

---

(١) ابن سينا : فن الشعر /١٩٦

(٢) المرجع السابق : ١٨٩

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ؛ فن الشعر /٢١٥

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه   وتنقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السماطين مشيه   إليك إذا ما عوجته الأفاكل(١)

وهكذا تظل العلاقة بين الشاعر والرسام - فى هذا الجانب - واضحة ، فكلاهما يخيِّل الأشياء إلى المتلقى ، ويقدمها إليه تقديما محسوسا ، حتى لو كان يحاكى أفكارا مجردة وانفعالات نفسانية ، إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر ، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الإحساسات فى الأذهان وتصوِّر الشىء وتخيِّله للمتلقى (كأنه محسوس ومنظور إليه)(٢) . كما يقول ابن رشد .

ثانيا : إن طريقة الشاعر - فى تشكيل مادته - تشبه طريقة الرسام ، على أساس أن كليهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته ، هذا عن طريق ما يحدثه من تناسب وتآلف بين ألوانه على اللوحة ، وذاك عن طريق ما يحدثه بين أحرفه وكلماته فى القصيدة . هذا التناسب أو التآلف هو ما يمكن تسميته بالعلة الصورية تارة ، أو بحسن التأليف وبراعة المحاكاة تارة أخرى . وهو أمر كان نابعا - عند شراح أرسطو - من فهمهم للفلسفة الأرسطية العامة ، خاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين الهيولى والصورة.(٣) وهو أمر كانت تؤكده جماعات أخرى أكثر قربا من أفلاطون وأكثر تأثرا بالأفلاطونية المحدثة ، مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت ، فى ضوء مبدأ عام خلاصته (أن أحكم المصنوعات وأتقن

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ؛ فن الشعر /٢٢٢
(٢) المرجع السابق /٢٢٩
(٣) شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر /٢٠٩ ، ٢١٢.

المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل)(١) .

ثالثا :إن كلا من الشاعر والرسام — بطريقته الحسية فى التقديم ، ونجاحه فى صياغة مادته — يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا فى نفوس المتلقين ، ويمكن أن يوقع المحاكيات فى أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال . بل إن براعته فى إيقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ، ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل . والدليل على ذلك أن الناس (يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقذذ منها ، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت)(٢) . وجلى أن علة اللذة التى يستشعرها المتلقى فى هذه الحالة لا ترجع إلى قبح الشىء المحاكى أو حسنه فى ذاته ، بل ترجع إلى حسن المحاكاة ذاتها ، وإلى أن هذه الأشياء — التى يحاكيها الرسام — (حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به) (٣) . وما ينطبق على الرسم - هنا - ينطبق على الشعر بنفس القدر (٤) ، فالشعر قادر - ببراعة محاكاته - على أن يجعل القبيح حسنا ، والحسن قبيحا .

هذه هى الجوانب الثلاثة التى تحدد أوجه التشابه بين الشعر والرسم عند شراح أرسطو ، وهى أيضا موجودة بدرجات متفاوتة عند البلاغيين والنقاد .

---

(١) رسائل اخوان الصفا : ١ /٢١٧ وانظر١٩٥ ، ٢١٨ - ٢١٩ ، ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ٢٨٩ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ - ١٧٢

(٣) ابن سينا : الخطابة / ١٠٣ - ١٠٤ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٩

أما الجانب الأول المتصل بقدرة الشاعر والرسام على التقديم الحسي للمعنى، وتصوير الحالات والمواقف المختلفة، فإننا نجده عند عبد القاهر، ونصوصه التي أشرنا إليها — في الفقرة السابقة — تشير إلى ذلك. ونجده أيضا — بشكل عابر — عند الباقلاني، الذي يرى أن الشعر تصوير مافي النفس للغير، ولكنه يوسع الدائرة ويقارن بين الكلام البليغ — بعامة — وبين الرسم. يقول (وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين، من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر. وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير مافي النفس للغير)[1]. وهذه فكرة تذكرنا بحديث الفارابي وابن سينا وابن رشد عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية.

وتتضح التأثيرات الأرسطية — عند الباقلاني — أيضا، عندما يتحدث عن طبقات الوصف ومراتبه البلاغية: (ورب وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لاخلف فيه، ورب وصف يبر عليه ويتعداه، ورب وصف يقصر عنه).[2] وهو تقسيم يذكرنا بدرجات المحاكاة الأرسطية نفسها، وكيف أنها تقديم للأشياء كما هي عليه في الواقع، أو أفضل، أو أقبح مما هي عليه.

لكن الملاحظ أن الباقلاني يوسع الفكرة، ويربطها بالكلام البليغ بعامة، متجاوزا بذلك حدود الشعر التي كان يتحرك خلالها شراح أرسطو. وقد كان ذلك نتيجة اهتمامه بدراسة الإعجاز القرآني، ومحاولته الإشارة إلى قدرة القرآن

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن / ١٨١.

(٢) المرجع السابق / ٣٧١.

على تصوير الحالات النفسية والمشاهد المؤثرة ، خاصة تلك التى تدور حول مشاهد القيامة ويوم الساعة ، حيث (يصوِّر — القرآن — الشيء على جهته ، ويمثِّل أهوال ذلك اليوم).[1] لكن الباقلانى لم يتوقف عند هذا الجانب من التصوير القرآنى كثيرا مثلما فعل الزمخشرى ، الذى أفاد منه فيما يبدو إلا أن الزمخشرى طور الفكرة ووسعها ، وجعلها أحد المبادىء العامة التى تقوم عليها بلاغة القرآن كما أوضحنا من قبل .

هذا عن الجانب الأول من المقارنة بين الشعر والرسم ، أما الجانب الثانى المتصل بفكرة الصياغة وحسن التأليف بين العناصر ، فقد كان متضمنا فى عبارة الجاحظ (الشعر صناعة ، وضرب من النسج، وجنس من التصوير) . ولاشك أن اقتران الشعر بالنسج — فى العبارة — يوحى بأن الجاحظ كان يعنى — نسبيا — ما عناه ابن طباطبا — فى أوائل القرن الرابع — من أن الشاعر الحاذق شأنه شأن (النساج الحاذق الذى يفوّف وشيه بأحسن التفويف ، ويسدِّه وينيره، ولايهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيون).[2]

لكن الفكرة تتضح — بشكل خاص — فى القرن الخامس، لدى ابن سنان وعبد القاهر الجرجانى ، وصلة الثانى بابن سينا أصبحت فى حكم المؤكدة[3] . أما ابن سنان فهو يرى أن فصاحة الكلمة ترتد — فى جانب من جوانبها —

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن/ ٣٧٢

(٢) ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر / ٥ - ٦

(٣) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ١٥٨ - ١٦٢

إلى تباعد مخارج الحروف التى تصاغ منها الكلمة ، وهذه فكرة قديمة نجد أصولها عند ابن جنى[1] ، لكن الجديد - هنا - أن ابن سنان يوضحها مستعينا بفن الرسم ، فالحروف - عنده - تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر (ولاشك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب مابينه وبين الأصفر وبعد مابينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لايحسن النزاع فيه ، كانت العلة فى حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى [حكم] العلة فى حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة)[2] . ويضرب عبد القاهر على نفس النغمات - تقريبا - لكنه مهتم بفصاحة الكلام أكثر من فصاحة الكلمة ، وبالنظم أكثر من اهتمامه بالمفردات التى تتناغم فى داخله ، - وهو يشير إلى الجاحظ فى هذا المجال كثيرا - (إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وإن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه)[3] ، وأوضح من ذلك قول عبد القاهر (وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى مالم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشعر والشاعر ، فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى

---

(١) ابن جنى : سر صناعة الإعراب ١ / ٧٥

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة / ٥٤

(٣) عبد القاهر . دلائل الإعجاز ١٦٧ - ١٦٨

علمت أنها حصول النظم)[1] . والنتيجة التي يخرج بها عبد القاهر من هذه المقارنة تتحد تماما مع النتيجة التى يخرج بها الشراح الأرسطيون ، فى مقارنتهم بين طريقة الشاعر وطريقة الرسام فى الصياغة ، وردهم جمال الشعر والرسم وكل صناعة مشابهة إلى حسن الصياغة أو براعة المحاكاة .

أما الجانب الثالث من أوجه المقارنة ، وهو المتصل بقدرة كل من الشاعر والرسام على التأثير فى المتلقى ، فإننا نجده أوضح ما يكون عند عبد القاهر . وحديث عبد القاهر عن الاحتفال والصنعة فى التصويرات الشعرية وكيفية تأثيرها فى المتلقى ، يقوم على ملاحظة تشابه ملحوظ بين الشعر والرسم فى هذا الجانب ، فالأثر النفسى الذى ينتجه الشعر شبيه بالأثر النفسى الذى يخلفه الرسم ، فكلاهما يؤثر فى المتلقى ويثيره ، ويؤدى به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التلقى ، ويغشاه ضرب من الفتنة لاينكر مكانه ولايخفى شأنه . ويرتد هذا التأثير - عند عبد القاهر - إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة وبراعة كل منهما فى المحاكاة والتخييل من ناحية ، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوى المجرد فى صورة الحسى المعاين ، وتخييل الجماد الصامت فى صورة الحى الناطق ، من ناحية أخرى .[2] ولايقتصر الأمر - عند عبد القاهر - على مجرد التشابه فى الأفكار ، بل يمتد التشابه إلى استخدام نفس الألفاظ ، فكلماته (التصاوير والتخطيط والنقش والأصنام) تستدعى ذهنيا كلمات مترجمى أرسطى وشراحه وأسلوبهم الخاص فى التعبير[3].

---

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز / ٦١.

(٢) أسرار البلاغة / ٣١٧

(٣) شكرى عياد / كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٦١

هذه هى الجوانب الثلاثة التى تحدد درجة التشابه بين الشعر والرسم عند كل من شراح أرسطو وعند بعض البلاغيين والنقاد. على أننا ينبغى أن نلاحظ أن ثمة فارقا كبيرا بين الفلاسفة والبلاغيين فى هذه الجوانب، من حيث درجة وضوحها وقيامها على أساس نظرى متماسك. إن أوجه المقارنة - بين الشعر والرسم - عند شراح أرسطو غير منفصلة، ويمكن أن نجدها عند كل منهم بنفس القدر من الوضوح تقريبا فنحن نجدها عند الفارابى مثلما نجدها عند ابن سينا أو عند ابن رشد. وليس الأمر كذلك عند النقاد والبلاغيين. فضلا عن أن هذه الجوانب - عند الفلاسفة - ليست مستقلة عن تصورهم العام للشعر، وتفهمهم لطبيعته النوعية كعملية تخييل.

إن كل جانب من جوانب هذه العلاقة بين الشاعر والرسام يرتد - عند الفلاسفة - إلى أصل واحد هو أن كليهما محاك، يوقع محاكاة فى نفس المتلقى، ويخيل معانى فى أذهان المتلقين. وقد تختلف مادة المحاكاة عندهما، وقد تتنوع بعض أساليبها أحيانا، لكن نقطة الانطلاق واحدة، والتشابه فى شكل المحاكاة وفعلها وغايتها يظل قائما. يقول الفارابى (إن بين أهل هذه الصناعة - يقصد الشعراء - وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان فى مادة الصياغة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها أو أغراضها، أو أن نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وأن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم)(١). وهذا قول يجعل العلاقة بين الشعر والرسم قسما من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية - بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معه.

عندما يقول شراح أرسطو إن الشعر مثل الرسم محاكاة، وأن كليهما يقدم شيئاً إلى مخيلة المتلقى، وأن كليهما يصوغ مادته أحسن صياغة، ويحاول أن

---

(١) الفارابى: رسالة فى قوانين صناعة الشعراء /١٥٧ - ١٥٨

يؤثر بها فى المتلقى إلى درجة خاصة تدفعه إلى فعل أو انفعال، فإن ثمة أسساً هامة يستند إليها ذلك القول . أما أول هذه الأسس فهو فنى ، يتصل بنظرية المحاكاة الارسطية ذاتها، وأما ثانيها فهو سيكولوجى يتصل بعلم النفس الارسطى وما يندرج تحته من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقى يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، وافتراض أنه قياس من الأقيسة يحدث تأثيراً نفسيا يقوم على الإيهام ، وأما رابع هذه الأسس فهو يتصل بالفلسفة الاولى التى تعد فى الفلسفة الارسطية بمثابة علم «المبادىء الاولى» الداخلة فى سائر العلوم الجزئية(١). ومصطلح التخييل نفسه - كمصطلح - يكشف عن الحقيقة الذاتية للشعر عند الفلاسفة ، ويدل استخدامه - عند كل من الفارابى وابن سينا وابن رشد - على هذه الأسس مجتمعة . فهو - من ناحية - قرين المحاكاة ، وهو - من ناحيه ثانية - يشير إلى فاعلية المخيلة عند الشاعر والمتلقى . وتقوم طريقته فى التأثير - من ناحية ثالثة - على خصائص إقناعية تجعله قياساً من الأقيسة ، وهو - أخيرا - يتصل بالشكل الشعرى ذاته، ومن ثم يقوم على أساس من الفلسفة الاولى عند أرسطو ، فالتخييلات هى الهيئات والأشكال الخاصة التى تتشكل فيها أو بها العناصر الاولى - أو المادة الخام أو المعانى - فتصبح شعرا . وينتج من هذا أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى ، بل فى طريقة تخييلها وكيفية صياغتها(٢) .

هذه الأسس الأربعة مجتمعة تكون ما يمكن أن يكون مهادا تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر ، وكل مقارناتهم التى عقدوها بين الشعر وغيره

---

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٠٩

(٢) المرجع السابق /٢١٢

من الفنون مثل الرسم ، أو غيره من العلوم مثل التاريخ والفلسفة . ولقد كان كل من الأساسين الفني والنفسي - بوجه خاص - وراء عملية المقارنة بين طريقة تقديم كل من الشاعر والرسام للمعنى إلى الحواس وكانت المقارنة بدورها تؤكد الطبيعة الحسية للشعر على النحو الذى ألح عليه الفارابى وابن سينا وابن رشد . لقد نضج فهمهم للجانب الحسى ولقدرته على إثارة صور حسية فى مخيلة المتلقى عن طريق دراستهم لعلم النفس الارسطى واستعانتهم به لفهم نظريته الفنية فى المحاكاة. ومن هنا كان الحديث عن التخييل الشعرى - على أنه إثارة لصور ذهنية فى مخيلة المتلقى - مرتبطاً بالحديث عن سيكولوجية الملكات ، ومتصلا بمعرفة الدور الذى تلعبه القوة المتخيلة والوهمية فى التأثير على سلوك الناس وإثارة انفعالاتهم . ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد . لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسى مفتقراً إلى مهـــاد نظرى مثل ذلك الذى كان عند الفلاسفة . ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسى للاستعارة والتشبيه - مثلا - وبين الحقيقة الذاتية للشعر . ولا يرجع ذلك - فى تقديرى - إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التى تمكن منها الفلاسفة نتيجة درسهم ومحاولتهم الاستعانة بكثير من مباحث الفلسفة لتكوين مفهوم خاص بهم عن طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية. لقد كان الفلاسفة فى هذا المجال منظِّرين يحاولون البحث عن العلل والأسباب ، ويردون الظواهر العملية إلى جذرها الذى نبعت منه، أما البلاغيون والنقاد فقد ظل الأمر - عندهم - محصورا فى حدود الملاحظات العملية الضيقة ، التى تكتفى بالرصد والتسجيل الإنطباعى، دون أن تحاول البحث عن علل أساسية ترتد إليها كل الظواهر الفنية .

* * *

— ٥ —

يمكننا أن نقول إن البلاغيين والنقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم

الحسى للتصوير الشعرى فى حدود عملية ضيقة، تنحصر فى الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته فى نقلها إلى المتلقى كما لو كان يعاينها، أو قدرته على تجسيم المعنوى أو بث الحيـــاة فى الجوامد عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو التمثيل. لكنهم لم يروا أن ذلك كله يمكن أن يميز الشعر عن غيره، أو يشير إلى خصائص نوعية له، فالتصوير - فى النهاية - يمكن أن يوجد فى الشعر أو النثر أو القرآن. لكن ما هى الفوارق بين التصوير الشعرى وغير الشعرى مثلا؟ هذا سؤال لم يجب عليه أحد. وبالتالى لم يحاول واحد منهم ربط التصوير بأى خاصية نوعية للشعر، أو النظر إليه باعتباره نتاجاً خاصا للطبيعة التخيلية للشعر.

من الصعب أن نقول هنا شيئاً خاصا بالرمانى، لأن جل كتبه مفقودة. أما الزمخشرى فإنه قد توقف طويلا أمام التصوير والتخييل والتمثيل فى القرآن، ولاحظ أن القرآن يسير على سنن العرب، وأن طرائقه فى التصوير والتخييل لها نظائرها فى أحاديث الرسول وأقوال الأنبياء والبلغاء والشعراء (١)، ولكنه لم يشغل نفسه بالتساؤل عما إذا كان هناك فارق بين التصوير الشعرى أو التصوير القرآنى مثلا. قد نقول إن ربط القرآن بالإعجاز قد يشير ضمنا أو صراحة - كما حدث عند الباقلانى - إلى الإجابة عن السؤال، ولكن الإحالة إلى الإعجاز فحسب - إحالة إلى مجهول، وهى لا تفيد كثيرا فى تبيين الفوارق بين التصوير الشعرى والقرآنى. وإن كنا نقدر الحرج الشديد الذى كان يمكن أن يقع فيه الناقد لو أنه أفاض فى أسباب الإعجاز بأكثر من الكلام العام. وعبد القاهر نفسه - نتيجة اضطرابه فى فهم التخييل الشعرى - لم ينظر إلى التصوير أو التخييل على أنه

---

(١) راجع الكشاف: ١٤٩/١ - ١٥٠، ٣٢٠ - ٣٢١، ٥٨٦ - ٥٨٧، ٥٥٢/٢، ١٠٩/٣، ٤٦٤، ٤٧٥

خاصية نوعية لا يمكن أن يقوم الشعر بدونها . بل إنه يذهب إلى أن الشعر يمكن أن يقوم على التصديق ويعرى تماماً من التخييل ويظل مع ذلك شعرا . ولأنه قرن التخييل بالقياس المنطقى الخادع والكاذب ، فقد انتهى إلى أن التخييل مناقض للعقل الذى يناصر التصديق والتحقيق ، ويستنكف الإيهام والتخييل (وما كان العقل ناصره ، والتحقيق شاهده ، فهو العزيز جانبه ، المنيع مناكبه)(١) . ولقد قال عبد القاهر عن قول الشاعر :

وكل امرىء يولى الجميل محبب

إنه (صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده)(٢) . ولو سألنا عبد القاهر عن جوهر الشعر أو ماهيته ، وهل ثمة صلة ما بين هذه الماهية والتقديم الحسى للشعر ؟ لما وجدنا إجابة صريحة أو ضمنية .

لقد ربط عبد القاهر ـ فضلا عن ذلك ـ التشبيه والاستعارة والتمثيل بالقدرة على التصوير ، بل إنه حاول أن يرد التمثيل إلى أساس نفسى مكين ، لكنه اضطرب فى توضيح صلة كل هذه الصور البلاغية بالتخييل ، فهو ـ تارة ـ ينفى هذه الصلة(٣)، لأن التخييل كذب ومخادعة ، والاستعارة ـ مثلا ـ لا يمكن أن تكون كذلك لأنها كثيرة الورود فى القرآن ، وهو ـ تارة أخرى ـ يضعها ضمن التخييل(٤) . واضطراب موقفه على هذا النحو ، منعه من إدراك الصلة القوية بين هذه الصور

---

(١) عبد القاهر أسرار البلاغة /٢٥١
(٢) المرجع السابق /٢٤٤
(٣) المرجع السابق /٢٥٢
(٤) المرجع السابق ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٢٩٥

البلاغية وبين التخييل الشعرى على نحو ما نجد عند ابن سينا مثلا . إن ابن سينا يربط ربطاً قوياً بين التخييل الشعرى والتشبيه والاستعارة والمجاز . بل إنه يرى أن هذه الصورة البلاغية نابعة أساسا من الطبيعة التخيلية للشعر ، فضلا عن أنها هى التى توصل الفعل التخيلى ذاته إلى المتلقى وتحدث فيه الإثارة المطلوبة . ومن هنا كان يرى أن (استعمال الاستعارات والمجازات فى الأقوال الموزونة أليق من استعمالها فى الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر)[1] . وهذه فكرة أرسطية صحيحة كل الصحة[2] .

لقد كان يمكن لعبد القاهر أن يطور أفكاره عن التمثيل والتصوير فى الشعر، لو أجاد فهم الأساس الفنى والأساس النفسى اللذين يقوم عليهما مفهوم التخييل - فى قسم كبير منه - عند الفلاسفة . ولكن عبدالقاهر - كما هو واضح من كتابيه - لم يكن على معرفة كافية بأرسطو ، بل لم يكن على معرفة كافية بشراحه العرب مثلما كان حازم القرطاجنى . ومن هنا ظل مفهومه عن التخييل منفصلا عن مفهومه عن القدرات التصويرية للاستعارة والتمثيل فى الشعر ، لأن كلا المفهومين لم يندمجا معا ، ولم يرتدا إلى أساس نظرى واحد يربطهما ربطا وثيقا بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . ولو كان عبد القاهر أجاد فهم الأسس النظرية التى يقوم عليها مفهوم الشعر عند الفلاسفة لكان من الممكن له أن يهتدى - مثلما فعل حازم بعده بقرنين - إلى أن « الحسية » مبدأ جوهرى لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه ، باعتباره نشاطا تخيليا بالدرجة الأولى ، ولكان من الممكن - فى هذه الحالة - أن يصبح

(١) ابن سينا : الخطابة /٢٠٢

(٢) يقول أرسطو : « إن التشبيه مفيد أيضا فى النثر . ولكن ينبغى أن نقلل من استخدامه لأنه أقرب إلى الشعر » راجع :

Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 381.

الحديث عن التخييل الشعرى متناغما مع الحديث عن قدرة التشبيه والاستعارة والتمثيل على التقديم الحسى ، بل متناغما مع فكرته الهامة عن قدرة التشبيه على إيقاع الائتلاف بين المختلفات .

ولا أظن أن بلاغيا أو ناقدا عربيا قد استطاع - فى الفترة التى تدرسها - أن يحقق ذلك ، وينظر إلى التصوير أو التمثيل على أنها عناصر هامة ترتبط أوثق الارتباط بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية التى تميزه عن غيره من الأنشطة ، وتكشف عن العناصر الحسية التى يتميز الشعر باستغلالها والتوسل بها ، مما يجعله متميزاً كل التميز عن العلم أو المنطق . لقد كان تحقيق ذلك أمراً عسيراً على الجميع لأن ذلك لا يتم بمجرد قشور من أفكار أرسطو فى الخطابة والشعر أو غيرهما - وهى أفكار ظلت فى مجملها غير مفهومة كل الفهم ، أو غير واضحة فى أذهان البلاغيين والنقاد مما عاقها من أن تحدث تأثيرا يتناسب مع قيمتها - بل يتم بمعرفة أوسع وأعمق بجوهر نظرية المحاكاة الأرسطية ، والدراسات الفلسفية التى يمكن أن تعمقها وتوضحها ، والتى ترتبط بطبيعة المعرفة الإنسانية ومجالاتها وحدودها ، والدراسات النفسية المرتبطة بالإدراك الإنسانى وفاعلية المخيلة البشرية ، ومدى قدرتها على إعادة تشكيل المدركات الحسية . وكل هذه موضوعات كان يمكن للناقد العربى أن يتلمس شيئا طيبا منها عند الكندى والفارابى وابن سينا وغيرهم ، إلا أنه لم يفعل . والاستثناء الوحيد - فيما أعلم - لهذا الحكم هو حازم القرطاجنى ، الذى حاول - على قدر طاقته - أن يحقق شيئا من ذلك . فكان الناقد العربى الوحيد الذى استطاع أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر ، وقدرة صوره على التقديم الحسى ، ضمن تصور متماسك لطبيعة الشعر وأهميته فى نفس الوقت . وهو - لذلك - يستحق منا وقفة خاصة .

• • •

الشعر – عند حازم – إثارة تخيلية لانفعالات المتلقى ، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة ، تؤدى به إلى فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده . هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقى فيما يسميه علم النفس القديم « قوى الإدراك الباطن » ، بمعنى أن صور الشعر أو تخيلاته تثير جانبا خاصا من الصور الذهنية المختزنة فى القوة الذاكرة لدى المتلقى . وعندما تستثار هذه الصور المختزنة – بفعل الصور أو المخيلات التى يطالعها المتلقى أو يسمعها فى القصيدة – تنشط قواه المتخيلة والوهمية ، فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مختزنة ، مما يفضى بالمتلقى إلى حالة إدراكية متميزة ، تؤثر – بدورها – فى قواه النزوعية ، فتفضى به إلى الوقفة السلوكية ، التى عبر عنها حازم بطلب الشىء أو فعله ، أو التخلى عن طلبه أو فعله[1]

التخييل الشعرى – على هذا النحو – عملية تعتمد على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقى على السواء . فالشاعر عن طريق ما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر فى مخيلة القارىء أو المتلقى ويثيرها إثارة تنتهى إلى هذه الوقفة السلوكية التى نتحدث عنها . وبهذا الفهم يصبح التخييل الشعرى قرين إثارة الصور فى مخيلة المتلقى (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شىء آخر بها ، انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[2] .

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /٧١

(٢) المرجع السابق /٨٩

وجلى أن مفهوم حازم للتخييل الشعرى يستند إلى أساس سيكولوجى واضح، له جذوره الأصيلة فى علم النفس الارسطى ، على النحو الذى أوضحه أساتذة حازم من الفلاسفة . ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح « الصورة » بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ، فلم تعد «الصورة» عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسى ، وإنما أصبحت محددة فى دلالة سيكولوجية خاصة ، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسى غاب عن مجال الإدراك المباشر ، وتتصل اتصالا وثيقا بكل ما له صلة بالتعبير الحسى فى الشعر . والجانب السيكولوجى للمصطلح واضح كل الوضوح فى قول حازم (إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان . فكل شىء له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم)[1] . كما أن الجانب الفنى لمصطلح « الصورة » واضح - أيضا - فيما ذهب إليه حازم من أن (محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الأذهان)[2]. وجلى أن الجانب الفنى للمصطلح لاينفصل عن الجانب السيكولوجى الذى يدعمه ويحدده .

التخييل الشعرى - عند حازم - عملية إثارة لصور ذهنية فى مخيلة المتلقى ، أو خياله ، كما أنه إثارة لانفعالاته فى نفس الوقت ، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة ، كما أشرنا فى الفصل الأول . وإذا كان الأمر كذلك ، فمن الطبيعى

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٨ — ١٩

(٢) المرجع السابق /١٢٠

أن يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، أعنى لغة لا تهدف إلى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة ، وإنما يتوسل بلغة تثير الانفعالات ، وتتصل بالعواطف والنزعات الإنسانية ، وتثير صورا فى مخيلة المتلقى ، توحى له أو تدفعه - دون أن يعى - إلى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر . وكان حازم حريصا ، فى تعريفاته المتعددة للشعر ، على توضيح أن عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعى الخالص من المتلقى ، دون أن يتدخل العقل أو « الروية » فيها ، لذلك يصف الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال (من غير روية)(1) ، مما يذكرنا بما قاله ابن سينا عن طبيعة الاستجابة للشعر ، وكيف تتأثر به النفس (من غير روية وفكر واختيار ، وبالجلة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى)(2) .

ولقد كان ابن سينا وغيره من الفلاسفة - قبل حازم - حريصين على التفرقة بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، مما أدى بهم إلى الإلحاح على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية ، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية ، وغايتها ليست الإثارة التخييلية بل إيقاع اليقين ، ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس بل على إدراك العقل الخالص وقدرته على التجريد . ولذلك حرص حازم على نفى الأقاويل العلمية واستبعادها من مجال الشعر(3) ، على أساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية . إن الشعر تخييل ، ومعنى ذلك أنه أبعد ما يكون عن التجريد والحيدة ، فالحسية هى الأساس الذى يقوم عليه كنشاط وثيق الصلة بالمخيلة ، وإثارة الانفعالات

---

(1) حازم : منهاج البلغاء / ٨٩ وانظر ١١٦

(2) ابن سينا : فن الشعر /١٦٩

(3) حازم : منهاج البلغاء /٢٨ - ٣١ ، ١١٨ - ١٢١

— إزاء الأشياء أو الأفكار — هى المقياس الذى يقاس به نجاح الشعر فى تحقيق غايته .

تقوم الأقاويل الشعرية — إذن — على مبدأين هما : « الانفعالية » و « الحسية ».(١) والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر وقدرته على إثارة المتلقى ، كما يشير « الحسية » إلى طبيعة المدركات التى تشكل مادة الشعر ومعانيه . وإذا كانت « الانفعالية » تشير إلى غائية الشعر باعتباره نشاطا تخيليا فإن « الحسية » تشير إلى مادة هذا النشاط ، أى صور المحسوسات التى اختزنتها القوة الحافظة أو الذاكرة عند الشاعر ، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك . ولا ينفصل أحد هذين المبدأين عن الآخر ، بل إن كلا منهما يفضى إلى الآخر ، وكلاهما — عند حازم — نابع من سيكولوجية الإدراك عند فلاسفة الاسلام . ويتضح مبدأ « الحسية » من خلال المقارنات المتعددة التى يعقدها حازم بين الأقاويل الشعرية وما سواها ، أو من خلال حديثه عن المحاكاة الشعرية وطبيعتها وخصائصها . والصلة قوية بين الحديث عن المحاكاة والمقارنة بين الأقاويل الشعرية والعلمية ، ومن الأفضل أن نقول إن طبيعة المحاكاة — عند حازم — هى المقدمة المنطقية التى يبنى على أساسها مقارنته بين لغة الشعر ولغة العلم .

إذا كان التخييل الشعرى قرين المحاكاة ومرادفا لها ، فإن المحاكاة تنقسم إلى قسمين : محاكاة الشىء نفسه ، ومحاكاة الشىء فى غيره ، وتندرج تحت هذا القسم الثانى الأنواع البلاغية للصورة مثل الاستعارة والتشبيه ، بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجى . ومحاكاة الشىء نفسه قد تكون لشىء محسوس تدركه الحواس ، كما تكون لفكرة معنوية لا يمكن إدراكها بالحواس (والذى يدركه الإنسان بالحس فهو الذى تتخيله نفسه ، لأن التخييل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله

(١) يمكن أن نضيف العقلانية التى أشرنا إليها فى الفصل الأول .

من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد . فيكون تخييل الشيء من جهة مايستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده . وكل مالم يحدد من الأمور المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولاخصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلا ، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار)[1] . ومعنى هذا أن التخييل أو المحاكاة سواء أكانت لشيء محسوس أو لفكرة مجردة ، فهى حسيه بالضرورة ذلك لأنا إذا دخلنا نطاق التخييل فلابد أن نتوسل بكل ماهو حسى ، وإلا خرجنا عن جوهر الشعر وحقيقته النوعية .

وما ينطبق على محاكاة الشيء فى نفسه ينطبق على محاكاة الشيء فى غيره ، أو مايسميه حازم « المحاكاة التشبيهية » . وينظر حازم إلى هذا النوع من المحاكاة من جهتين : جهة الوجود والفرض ، وجهة الإدراك . أما عن الجهة الأولى فإنه يشترط أن تكون المحاكاة بأمور موجودة لامفروضة(٢) ، ويشترط — فيما يتصل بجهة الإدراك — (أن تكون المحاكاة فى الأمور المحسوسة ، حيث يتأتى ذلك ، ويكون بين المعنيين انتساب . ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة)(٣) . معنى هـــذا — أيضا — أن ماينطبق على النوع الأول من المحاكاة ينطبق على النوع الثانى ، وبذلك تصبح المحاكاة — بكل أقسامها

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١١١

(٢) المرجع السابق / ١١٢ واستقباح محاكاة المحسوس بغيره يذكرنا بفكرة الرمانى عن التشبيه .

(٣) المرجع السابق / ١١٩

وجهاتها — تصويرا حسيا . أى أن الشعر تشكيل المدركات فى صور ترتسم (فى الخيال الذهنى على حد ما هى عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل)[1] . وإذن ، فلا مجال فى الشعر للتجريد أو للمعانى المتعلقة بإدراك العقل الخالص ، ذلك أن (المعانى التى تتعلق بادراك الحس هى التى تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ، والمعانى المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار)[1] .

وعلى هذا الأساس يؤمن حازم بوجود فارق جذرى بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، من حيث طبيعة كل منها وغايتها ، والنشاط الذهنى الذى يكمن وراءها . الأقاويل العلمية تهدف — فيما يرى — إلى إيقاع تعريف أو تصديق (فإذا عَرَّفَتْ : فهى تثبت الشىء بما هيته المشتركة والخاصة لتدل بذلك على حقيقته ، ولا تتناول أعراضه وصفاته التى تتعلق بها أهواء النفوس ، وإذا صَدَّقَتْ : فهى تتوصل إلى إثبات ما تثبته للشىء بأمور خارجة عنه ، ترتبها ترتيبا مخصوصا ليتوصل بها إلى إثبات المطلوب). (٢) أما الأقاويل الشعرية فإنها لا تهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق ، بل تهدف إلى إيقاع تخييل ، أى جعل المتلقى يقف ضد الموضوع المخيَّل أو معه ، أو — على الأقل — ينفعل بحسن محاكاته وما تقوم عليه من « تعجيب »[3] . ولا تحقق الأقاويل الشعرية ذلك عن طريق الدلالة على ماهية الموضوع المخيل أو جوهره ، فإنها لا تهتم بهذه

---

(١) حازم : منهاج البلغاء ٢٩ ، ٣٥٧

(٢) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ٢٥٩ وقارن بالمنهاج / ١٢٠ .

(٣) سنعود إلى هذا المصطلح فى الفصل التالى .

الماهية أو ذلك الجوهر من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الشيء نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات، على النحو الذى تظهره أعراض الشيء ولواحقه، أو مجموعة الصفات الحسية الملازمة له. لا تعنى الأقاويل الشعرية - مثلا - بأن تدلنا على الماهية الخاصة أو المشتركة للشَّعر من حيث هى تجريد خالص، وإنما يعنيها ذكر لواحقه وأعراضه المصاحبة له، من حيث صلتها بمشاعر وانفعالات إنسانية. فتركز على السواد والنعومة والبهاء - مثلا - على أنها مظهر من مظاهر الشباب والجمال والملاحة، أو تركز على البياض والشيب باعتبارهما مظهرا من مظاهر الشيخوخة والعجز. ومعنى ذلك أن الأقاويل الشعرية لا تركز على لواحق الموضوع المخيَّل وأعراضه فى ذاتها، مستقلة عن أى جانب آخر، بل تركز عليها من حيث صلتها بالأهواء النفسية، أو ما يسميه حازم «الأغراض الإنسانية».

ولا يعنى حازم أن الأقاويل العلمية لا تفهم سامعيها تلك اللواحق والأعراض بشكل مطلق، إنما يعنى أن مثل هذه الأقاويل، إن أفهمت السامع أو أشارت إلى لواحق وأعراض موضوعها، فإنها تفهمه إياها وتشير إليها على جهة التضمن واللزوم. ولا تفعل الأقاويل الشعرية ذلك، إذ أنها تقدم هذه اللواحق والأعراض أساساً، وتدل عليها دلالة مباشرة، وتوصلها إلى المتلقى من غير حاجة إلى تضمن أو لزوم، وبالتالى تمكنه من تصور الموضوع المخيَّل وتمثله، والإحساس المباشر به، كما لو كان يواجهه حقيقة ويعاينه (وليس ما يكون نصا على الشيء فى تمكين القائه من النفس طبقا له، مثل ما لا يُفهم الشيء منه إلا بطريق ضمن أو لزوم)[1]. ولذا صارت الأقاويل الشعرية (أشد الأقاويل تحريكا للنفوس لأنها أشد إفصاحاً عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التى للآداب بها علقة)[2].

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١١٩

(٢) المرجع السابق /١١٨

ومن الطبيعى أن يكون تركيز الأقاويل الشعرية على لواحق الموضوع المخيّل وأعراضه، هو الأساس النظرى الذى يبرر قدرتها على التقديم الحسى، وما تتميز به عن لغة العلم من إتاحة المواجهة المباشرة لموضوعها، عن طريق تصويره وتمثيله للحس. إن الأقاويل العلمية - أساساً - لغة تجريد، تهدف إلى إيصال مباشر لمجموعة من الحقائق أو القضايا، يتوصل إليها الذهن من خلال عمليات تجريد أو قياس بينة، ولذلك يمكن الاستعاضة عن الكلمات برموز رياضية أو جبرية مصمتة الدلالة، فردية الإشارة. أما لغة الشعر فهى لغة حسية، لا تصبح فيها الكلمات مجرد إشارات أو علامات، وإنما تصبح مجموعة من «المثيرات الحسية» تثير فى ذهن المتلقى صورا وإحساسات، وتحرك انفعالاته ومشاعره. إنك تستخرج من القول العلمى حكما، عن طريق قياس أو استنباط. وفى هذه الحالة لا يعنيك الشىء نفسه بقدر ما يعنيك الحكم عليه، أما فى الأقاويل الشعرية فأنت معنى بالشىء نفسه، وتظل فى مواجهته، وتتمكن من تأمله واستيعابه. وهذا أمر طبيعى، لأن الأشياء المتعلقه بإدراك الحس هى ما يدور عليها الشعر (وتكون مذكورة فيه لأنفسها)[1]، مما يمكّن القول الشعرى من أن يشف لك عن الأشياء ذاتها، كما تشف آنية الزجاج عما تحويه[2].

وما يقوله حازم فى هذا المجال جديد كل الجدة فى تاريخ الموروث النقدى والبلاغى، قد نجد جذورا لبعض أفكاره عند سابقيه ممن تعرضنا لهم فى هذا الفصل ولكننا لن نجد هذا التناغم فى التفكير، والعمق فى التأمل، والتكامل النظرى الذى يجعل «حسية» الشعر جانبا من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية، وفى ذلك تكمن أصالة الناقد بحق، بغض النظر عن اتفاقنا معه أو اختلافنا وإياه.

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ٢٩

(٢) المرجع السابق / ١٢٠ — ١٢١

وما يقوله حازم عن حسية الشعر يمكن أن نجد له مثيلا فى النقد الحديث . ورغم خطورة المقارنة بين ناقد قديم وناقد حديث ، ورغم إغفال مثل هذه المقارنة لكثير من عناصر الاختلاف والتمايز ، فإننا يمكن أن نجد تشابها ملحوظا بين مفهوم ت. هيوم(Hulme)عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم حازم على النحو الذى عرضناه .

إن هيوم يرى أن الشعر ليس لغة تجريد ، ولكنه لغة بصرية محسوسة ، تجسد — دائما — الإحساسات ، وتسعى — دائما — إلى عرقلة المتلقى ، وجعله يرى — باستمرار — شيئا فيزيقيا ، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التى تؤدى إليها لغة النثر . ولكى يحقق الشعر هذه الغاية ، فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأننا قد مللنا القديم منها . وإنما لأن القديم توقف عن توصيل شىء فيزيقى ، وأصبح محض علامات مجردة ، إن الشاعر — فيما يرى هيوم — يسعى دائما لاستحضار صورة فيزيقية ، وما من سبيل إلى ذلك إلا الاستعارات الجديدة ،التى تمكن المتلقى من الإحساس بالأشياء ، وتنقل إليه جدة انطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذى تفرّ منه — دائما — المعانى البصرية ، ولا يشغل المتلقى إزاءه إلا بالوصول المباشر إلى الفكرة التى يحملها . مَثَلُ الشعر فى ذلك — كما يقول هيوم - مثل من يأخذك فى جولة متأنية على الأقدام ، يطوف بك فى كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك — دائما — فى حضرة الأشياء نفسها ، أما النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلمك إلى الغرض دون أن يمكنك من التوقف أو التأنى إزاء الأشياء التى تمر بك [1] .

تتشابه هذه النظرة — فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر — مع نظرة حازم إلى طبيعة اللغة الشعرية ، إذ أن الأساس الحسى الذى يلح عليه هيوم موجود

---

(١) T. E. Hulme, Speculations, PP. 134 — 135.

بوضوح عند حازم . صحيح أن ثمة اختلافات بينة بين الناقدين فى التصور العام للشعر ، فهيوم يربط اللغة الشعرية بالحدس ، ويجعلها جانبا من تصور خاص للشعر يقوم على أساس مكين من فلسفة برجسون ، وصحيح أيضا أنه يجعل الاستعارة طرازا خاصا فى الإدراك ، وأسلوبا فريداً لا يمكن الاستغناء عنه فى اكتشاف نوع متميز من المعرفة ، وتوصيلها إلى الآخرين — وهذه أفكار ما كان يمكن أن تجول فى ذهن حازم ، لاختلاف المهاد النظرى والإطار الحضارى الذى ينطلق منه. ولكن إلحاح هيوم على الطبيعة الحسية للغة الشعرية ، يجعله قريبا من حازم فى هذا الجانب بالذات . بل إن كثيرا من المزالق التى أدى إليها الإلحاح على الحسية — عند هيوم — موجودة عند حازم بوضوح . لقد قيل إن إلحاح هيوم على فكرة التقديم الفيزيقى للأشياء ، يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، وإن إلحاحه على « البصرية » يضيق مجالات الصورة فى الشعر إلى أبعد مدى ، فضلا عن أنه يمكن أن يؤدى إلى عدم فهم كثير من الصور التى لا ينطبق عليها هذا المفهوم(١) وقيل — أيضا — إن نفور هيوم من التجريد غير مفيد فى إدراك أنواع من الشعر العظيم ، يقوم على التجريد لا الحسية (٢) . ويمكن بسهولة أن نجدما يماثل هذه المزالق عند حازم ، فالإلحاح على الحسية مرتبط — عنده — بالإلحاح على نظرية المحاكاة ، مما أدى به إلى افتراض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسى الذى نبعت منه (٣) . ولهذا تحدث حازم — فى مواضع متعددة

---

(١) R. H. Fogle , The Imagery of Keats and Shelley ; A Comparative Study, pp. 5—7.

(٢) I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric, p. 128.

(٣) حازم : منهاج البلغاء /١٨ — ١٩

من كتابه — من ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكيّ أو المخيَّل [1] . بل إن تركيزه على ربط العناصر الحسية فى الشعر بالمحاكاة أدى به إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم على أساس أن (المحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من البصر)[2] . وهذه نتائج أدت إلى الإلحاح على البصرية ، وضرورة الرؤية الواضحة ، وطلب التشابه والتماثل بين التصوير الشعرى وأصله الخارجى . وكلها أمور يمكن أن تعوق - بل لقد عاقت بالفعل — عملية تذوق الصورة ، وتفهم طبيعتها وأهميتها فى سياقها .

* * *

— ٧ —

مما سبق نرى أن مفهوم النقاد العرب للطبيعة الحسية للتصوير الشعرى يمكن أن يرتبط بنظرية المحاكاة فى أكثر أشكالها سلبية . إن الإلحاح على الربط بين الجوانب الحسية للتصوير والقدرة على نقل جزئيات العالم الخارجى وإعادة تمثيل مشاهده فى ذهن المتلقى ، يردنا إلى المبادىء العامة لنظرية المحاكاة بمفهومها الساذج الذى جعل الفن بعامة ، والأدب بخاصة ، «نقلا» أو «نسخا» للطبيعة الخارجية .

ولقد نبعت المقارنة بين الشعر والرسم من هذا التصور العام للمحاكاة . بل إن سيادة هذه المقارنة ظلت مرتبطة بسيادة نظرية المحاكاة فى التاريخ النقدى . ولم تأخذ هذه المقارنة فى التراجع، إلا عندما تغيرت النظرة إلى الفن ، وفهم الشعر على أنه تعبير عن مشاعر وانفعالات ، وكشف عن عوالم داخلية للشاعر ، ومن ثم

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٠٠ — ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١١٣ — ١١٤ ، ١٥٤ ، ٢٤٩ - ٢٥٠

(٢) المرجع السابق / ١٠٤ ، ٢٤٩

بدأ الحديث عن الإيحاء والشفافية والتهويم والاندفاع التلقائى فى عالم الخيال ، وتأسست مقارنة — من نوع جديد — بين الشعر والموسيقى ، كما حدث عند الرومانسيين .

وازدهرت المقارنة بين الشعر والرسم فى موروثنا النقدى عند الفلاسفة من شراح أرسطو ، وعند النقاد الذين كانوا — بدرجات متفاوتة — على صلة بهؤلاء الفلاسفة . وكان من الطبيعى أن تؤكد هذه المقارنة على الخصائص البصرية والوضوح فى التصوير . ومن ثم قيل إن الشعر — بما يقوم عليه من تخييل — يمثل لمخيلة المتلقى مشاهد بصرية واضحة ، وإن أفضل الوصف الشعرى هو ما قلب السمع بصرا ، وجعل المتلقى يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه . ومن الطبيعى أن تتجاهل هذه النظرة الإحساسات المتنوعة التى تتداخل وتتشارك فى تشكيل مادة التصوير الشعرى ، ذلك أن مثل هذه الإحساسات لابد أن تضيع عند الإلحاح على المقارنة بين الشعر والرسم ، وما يتبع ذلك من تضخيم الدور الذى تلعبه الإحساسات البصرية ، واستبعاد كل ما عداها أو تجاهلها ، وفى هذا تضييق للقدرات المتنوعة التى ينطوى عليها التصوير الشعرى .

قد يصادفنا — أحيانا — عند بعض النقاد والبلاغيين إشارات إلى أنماط الإحساسات المختلفة التى تتداخل فى تشكيل الجوانب الحسية من الصورة ، مما يوهم أن مفهوم النقاد العرب للتصوير الشعرى لا يقتصر على الجوانب البصرية فحسب ، بل يتعداها إلى الجوانب السمعية ، والشمية ، واللمسية ، والذوقية . ولكن هذه الإشارات لا تتجاوز — فى الأغلب — حدود الحديث عن التشبيه ، ولا تصبح أساسا شاملا فى النظر إلى العناصر الحسية التى يقوم عليها التصوير الشعرى .

تصادفنا أمثال هذه الإشارات أثناء الحديث عن تقسيم التشبيه تبعا لأوجه

الشبه التي يقوم عليها أو تبعا لطرفيه ، فيتحدث ابن طباطبا — مثلا — عن تشبيه الشيء بالشيء على أساس الصورة والهيئة أو الحركة ، أو اللون أو الصوت[1] ، ويبرز قدامة المشابهات الحركية أو الصوتية بوجه خاص[2] ، ويشير أبو هلال العسكري إلى تشبيه الشيء بالشيء صورة ، أو لونا ، أو حركة[3] . وتزداد هذه الإشارات — نسبيا — عند البلاغيين المتأخرين ، وتستحوذ على قدر ملحوظ من الاهتمام ، كما نجد عند السكاكي[4] والقزويني[5] والعلوي[6] أو عند شراح التلخيص[7] . ولكن كل هذه الإشارات إلى أنماط الإحساسات السمعية أو الشمية أو اللمسية لا تتناقض مع الأساس العام الذي يربط التصوير بالمحاكاة ، ولا تعدل النظرة السائدة التي تفرط في تقدير الجانب البصري في التشبيه الحسي . ويظل التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهَد والمنظور هو الأصل ، وهو الأكثر بلاغة . وهذا طبيعي ، إذ تقوم فائدة التشبيه على أساس (أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به)[8] ، ويظل تشبيه المعنى بالصورة — فيما يقول ابن الأثير — أبلغ أقسام التشبيه (لتمثيله المعاني الموهومة بالصور

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر /١٧

(٢) قدامة : نقد الشعر /٥٦ - ٥٧

(٣) العسكري : الصناعتين /٢٤٥ - ٢٤٨

(٤) السكاكي : المفتاح /١٥٨ - ١٥٩

(٥) القزويني : الإيضاح ٢١٩/٢

(٦) العلوي : الطراز ٢٦١/١

(٧) أحمد مطلوب : القزويني وشرح التلخيص /٢٥٨ - ٢٦٠

(٨) ابن الأثير : المثل السائر ٢٤/٢

المشاهدة(1) . ولا شك أن هذه النظرة تضيق مفهوم التشبيه ، مثلما تضيق مفهوم التصوير بشكل عام .

إن التصوير الشعرى يقوم على أساس حسى مكين ، ولا مفر من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه . وكل أثر رائع من آثار الفن - فيما يقال - ليس إلا تعبيرا بلغة حسية عن معنى رفيع(2) ، ولكن هذه الحسية لا تعنى الانحصار فى إطار حاسة بعينها ، ولا تعنى محاكاة الإحساسات بشكل عام ، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازاً رديئا من طرز المحاكاة . وذلك ما جعل باحثة مثل «داونى» J. Downey ترى ضرورة فهم الصورة على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما ، بدلا من فهمها على أنها نسخة مادية ، أو انعكاس حرفى لشىء من الأشياء(3) .

إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال . وفاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا ، وإنما تعنى إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة . وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسى للصورة ليس من قبيل « النسخ » للمدركات السابقة ، وإنما هو إعادة تشكيل لها ، وطريقة فريدة فى تركيبها ، إلى الدرجة التى تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها فى علاقات لا توجد خارج حدود الصورة ، ولا يمكن فهما أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته ، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا ، يتخطى حاجز المدركات الحرفية ، ويجعلنا نحفل لا لذين بحالة جديدة من الوعى ، كما أسلفت .

---

(1) ابن الأثير . المثل السائر ٢/١٣٠

(2) ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة /٧٣

(3) J. E. Downey, Creetive Imagination, p. 21.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير فى ذهن المتلقى صورا بصرية فحسب ، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة، التى يتكون منها نسيج الإدراك الإنسانى ذاته . وليس ذلك بغريب (فالصورة فى الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات)[1] . ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكى الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد ، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء فى ضوء جديد ، وخلال علاقات جديدة ، تخلق فينا وعيا وخبرة جديدة .

يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطا متعددة من الصور فى الشعر ، فهناك النمط البصرى ، والسمعى ، والذوقى ، والشمى ، واللمسى ، والعضوى ، والحركى . بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة : فالنمط البصرى - مثلا - يمكن أن ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح ، والنمط اللمسى - بدوره - يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة والبرودة ، أو الخشونة والملاسة ، أو اللين والصلابة . ويقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل ، مما قد يؤدى ببعضهم إلى الإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصور(٢). ويهتم نقاد الشعر الغربى بتصنيف صور الشعراء والمقارنة بينهم من هذه الناحية ، فيقولون - مثلا - إن صور براوننج (Browning) صور لمسية فى الغالب (وتنبع تهمة الغموض التى توجه عادة إلى شعره من تعود نقاده على طلب الصور البصرية، ونزوعهم إلى تلمسها فى كل شعر يطالعونه)(٣). ولا تقل صور شلى (Shelley) - الذى يتهم عادة بالتجريد - عن صور كيتس (Keats)

---

(١) ج . م . جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة / ٧٣

(٢) Norman Friedman; Imagery, pp. 364—365.

(٣) Ibid, p. 364.

فى درجات الحسية ، وإن كانت تختلف عنها فى التركيز على أنماط بعينها : فالنسبة المئوية للصور اللمسية والعضوية عند «كيتس» أعلى بكثير مما هى عليه عند «شلى» ؛ ولكن الأخير يتميز بميله إلى الصور الحركية ، وليس بين كلا الإثنين فارق كبير من حيث الصور البصرية والشمية والسمعية والذوقية . وهذه نتيجة تجعلنا - فيما يقول فوجل Fogle - نعيد النظر فيما يقال من أن «كيتس» أكثر ثراء وحسية ، وأن «شلى» أقل غنى وأكثر تجريدا . إن فحص صور الشاعرين وتصنيفها وإحصاءها يرينا أنه إذا كانت صور «شلى» مختلفة فى النوع إلا أنها ليست أقل قيمة أو ثراء ، أو حسية(١) .

ولاشك أن معرفة مثل هذه الأنماط السيكولوجية المتنوعة للصور ولقدرات الشعراء التخيلية يمكن أن تساعدنا - رغم ما تنطوى عليه من مزالق - فى التعرف على الجوانب المتنوعة للطبيعة الحسية للتصوير الشعرى ، كما تجعلنا أكثر خبرة بطبيعة العناصر التى تشكل مادته ، فتحررنا من أسر النزعة البصرية التى ورثناها عن النقد القديم ، والتى تعوق تذوقنا وتفهمنا لأنماط الصور المتنوعة والمتعددة فى الشعر .

ولكن الدراسات السيكولوجية لأنماط الصور حديثة نسبيا ، فهى لم تبدأ إلا مع أبحاث فرنسيس جالتون (١٧٢٢ — ١٩١١م) فى انجلترا ، أما قبل ذلك ، وطوال ما يزيد على قرنين من الزمان ، فقد كانت النظرة إلى طبيعة الخيال الشعرى منحصرة فى النمط البصرى وحده ، وهو أمر كان يعبر عنه أديسون (Addison) بقوله (إننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية فى أساسها)(٢) .

أما بالنسبة للموروث العربى ، فقد كانت المفارق السيكولوجية التى تدعم

(١) R. H Fogle, The Imagery of Keats and Shelley, p.

(٢) John Press, The Fire and The Fountain, p. 144.

نظرته إلى الجوانب الحسية للتصوير معارف أرسطية أساسا . ومن ثم تقبلوا نظرة أرسطو التى ترتب الحواس ترتيبا طبقيا ، ينتهى إلى أن حاسة البصر هى أشرف الحواس(١) . وهى نظرة نجدها - بوضوح - عند الكندى(٢) ، والفارابى(٣) ، كما نجدها عند اخوان الصفا الذين يوردون - فى رسائلهم - بعض الأقوال التى تلح على شرف الحاسة البصرية ، مثل قول القائل (إن السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التى وهب البارى جل ثناؤه للحيوان ، ولكنى أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل)(٤) ، ولقد أكد أرسطو هذا الفهم وأرسى مهاده عندما قال (ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية ، فقد اشتق التخيل « فنطاسيا » phantasia اسمه من النور « فاوس » phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى)(٥) . وترتب على ذلك أن أصبح نمط الخيال الذى يعرفه مترجمو أرسطو وشراحه من العرب هو النمط البصرى ، الذى يلح على تجميع الصور البصرية وتركيبها ، دون أن يكون ثمة تركيز مقابل على الصور الشمية أو الذوقية أو غيرهما ، مما جعل إسحق بن حنين (- ٢٩٨) يقول (وليس يكون أكثر التوهم - أى التخيل - إلا من البصر)(٦) .

---

(١) كتاب النفس لأرسطو ، ترجمة أحمد فؤاد الأهوانى (المقدمة) ٢٧-٢٨

(٢) رسائل الكندى ١/٥٤

(٣) الفارابى : المدينة الفاضلة /٧٦

(٤) رسائل اخوان الصفا ١/٢٣٦

(٥) كتاب النفس لأرسطو /١٠٧

(٦) أرسطو طاليس ، فى النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى /٧٢ وقارن بما يقوله قسطا بن لوقا (وسمى التخيل تخييلا فى اللغة اليونانية من الضياء ، فإنه مشتق فيها منه) المرجع السابق /١٦٤

ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الخيال تدعم المفهوم السائد عن الجوانب الحسية للتصوير الشعرى ، مما أدى - فى نهاية الأمر - إلى النظر إلى عملية التخييل الشعرى نفسها على أنها عملية تقديم صور بصرية أساسا ، وما ترتب على ذلك من خلط بين الصورة (Image) واللوحة (Picture) ، ومن ثم تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجى واضح ، يدعم المفهوم الأساسى للمحاكاة. ولا شك - أيضا - أن مثل هذه النظرة إلى الخيال كانت تدعم وتؤكد - بطرائق متباينة ومختلفة - ذلك الجنوح الشديد لدى البلاغيين والنقاد إلى حصر الجوانب الحسية للتصوير - وما يتصل به من حديث عن التشبيه والاستعارة والتمثيل - فى الجانب البصرى وحده ، والإعلاء منه إعلاء شديداً يتناسب والإعلاء الفلسفى لحاسة البصر وشرفها وقيمتها ، التى تعلو سائر الحواس .

الفصل الخامس

أهمية الصورة ووظائفها

مفهوم « المعنى » هو المدخل الأساسي لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأهميتها ، و « المعنى » مصطلح يستخدم فى مجالات متعددة فى الكتابات العربية القديمة ، ولعل ذلك ماجعله مصطلحا متعدد الدلالة ، متنوع الأبعاد[1] . وأوضح دلالات المصطلح ،وأكثرها استخداما فى الكتابات القديمة، هى الدلالة التى تقرن « المعنى » بالغرض أو « المقصد » ، وتربطه بما يريد المتكلم أن يثبته ، أو ينفيه من الكلام . و « المعنى » بهذا الاستخدام ، يرادف الفكرة العارية المجردة ، التى يتفنن المبدع فى صياغتها ، ويستخلصها المتلقى من صياغة المبدع ، بعد تجريدها من حواشى الصياغة وزخارفها . وتشير دلالة المصطلح — على هذا النحو — إلى الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعانى ، تلك الثنائية التى تعمقت ضمائر البلغاء والنقاد ، وأدت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبى ومحتواه ، وماترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانبا من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها .

ولقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعانى —أول ماتبلور — فى بيئة المعتزلة، الذين ألحوا على فكرة المجاز ، وحاولوا من خلالها فهم النص القرآنى فهما ينزه العقيدة عن كل مايتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالى . لقــــد فسر المعتزلة

---

(١) راجع التفاصيل عند مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى/٣٨ وعبد الحكيم راضى : فكرة الابتكار فى النقد العربى / ٣٩٠ - ٣٩١ .

القرآن - كما أشرنا في الفصل الثاني - تفسيرا يعتمد على المجاز وسيلة من وسائل التعبير، وفنا من فنون القول، له أمثاله في الشعر القديم. وألحوا على تجريد المعنى القرآني، والابتعاد به عن أشكاله الظاهرية، وما لها من دلالات مادية محسوسة، تتنافى مع الأصل العام للتوحيد. وانقسم النص القرآني، نتيجة لذلك، قسمة واضحة، فأصبح هناك معنى مجرد قائم بذاته، وصور مجازية، هي بمثابة أوجه الدلالة على ذلك المعنى. قد يكون لهذه الصور أثرها في إقناع المتلقي أو استمالته، ولكن المعنى القرآني قائم بذاته، مستقل عنها، وله هيكله الذهني المجرد، الذي يمكن فصله عن كل مايدل عليه من صور مجازية. ولاتخفى صلة ذلك كله بمفهوم الوحي واختلافهم حول كيفيته. وهل كان باللفظ أم بالمعنى مما لا نفيض فيه هنا، وحسبنا الإشارة إليه.

من هنا نشأ الفصل الحاد بين اللفظ والمعنى، أو بين المعنى وأوجه الدلالة عليه. وقد زاد من حدة هذا الفصل، ما انتهى إليه الأشاعرة في مشكلة خلق القرآن، وماذهبوا إليه من التفرقة بين « المدلول » و « الدلالة » في النص القرآني، فالمدلول - وهو المعنى القائم بالنفس من الكلام - قديم وسابق في وجوده، أما الدلالة - وهي العبارات أو الألفاظ التي يعبر بها المتكلم - فهي محدثة وعارضة. وكلام الله « قديم » من حيث معانيه، لاتصاله بالذات الخالقة، أما من حيث ألفاظه المتصلة بالبشر المخلوقين فهو محدث ومخلوق(١).

انتقل هذا التصور الثنائي للعلاقة بين المعاني والألفاظ من دائرة المشاكل

---

(١) راجع النشار / نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام / ١٤٢ وأبو ريدة : نصوص فلسفية / ٢١ وقارن بنقد المعتزلة لمفهوم الكلام النفسي عند الاشاعرة، ابن سنان : سر الفصاحة / ٣٠ - ٣٨.

العقائدية الخاصة بعلم الكلام، إلى مباحث الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، فأنتج فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى كل الفصل، وتسلم بإمكانية وجود معنى جيد تعبر عنه ألفاظ رديئة، أو العكس، كما تسلم برد صفات الجودة إلى الألفاظ، باعتبارها أوجها للدلالة على المعنى. ومنذ القرن الثالث ونحن نسمع أصداء عبارات الجاحظ التي ترد البراعة إلى الصياغة والتصوير، وتقلل من شأن المعاني، لأن المعاني ملقاة في الطريق[1]، كما نسمع أصداء ماقاله ابن قتيبة عن أقسام الشعر الذي حسن لفظه ومعناه، أو حسن لفظه دون معناه، أو معناه دون لفظه[2]. أما الجاحظ فقد كان رأس فرقة من فرق المعتزلة، وأما ابن قتيبة فقد تأثر بالمعتزلة كل التأثر.

على أن مشكلة العلاقة بين المعاني والألفاظ جاوزت حدودها البسيطة تلك منذ أوائل القرن الرابع، وتبلورت تبلورا أكثر نضجاً في ظل النظريات المعرفية والميتافيزيقية التي قال بها الفلاسفة، واستغل نقاد كثيرون، يختلفون فيما بينهم كل الاختلاف، فكرة «الصورة والمادة» التي نقلها إلى العربية شراح أرسطو.

لقد ذهب شراح أرسطو إلى أن كل شيء مصنوع لابد له من صورة وهيولي (أى شكل ومادة) يتركب منهما، وقالوا إن العلاقة بين الإثنين وثيقه، فلا الصورة تستغنى في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل -وأن كان من الممكن أن توجد بالقوة- دون صورة. لكن المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة، تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تأليف مخصوص، أو نسبة بين الأجزاء[3]. فمن الممكن أن نجد أشياء كثيرة

(١) الجاحظ: الحيوان ٣ / ١٣١ - ١٣٢

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١ / ٦٤ - ٦٩.

(٣) الفارابي: رسالة في إثبات المفارقات / ٥ ومسكوية: الفوز الأصغر / ٢٥ ورسائل اخوان الصفا: ١ / ٢١٩.

هيولاها واحدة وصورها مختلفة ، (مثال ذلك . . . الباب والكرسي والسرير والسفينة وكل مايعمل من الخشب، فإن اختلاف أسمائها إنما هو بحسب اختلاف صورها ، فأما هيولاها التي هي الخشب واحدة . وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة في المصنوعات كلها، لأن كل مصنوع لابد له من هيولى وصورة يركب منها)[1] .

ولقد طبَّق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولى على الشعر ، بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيره من الصناعات، وهو افتراض كان يدعمه واقع الشعر العربي نفسه . وهكذا انتهوا إلى أن «العلة الصورية» في الشعر ليست إلا حسن تأليفه . ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل ، ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني أو الأفكار صياغة مؤثرة . أي أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن في مادة المعاني أو الأفكار ، ولا تتصل بقيمة هذه المادة في ذاتها ، من حيث جلالها وهوانها ، أو صدقها وكذبها ، إنما تكمن في الشكل الذي تتخذه هذه المعاني، وفي طريقة الصياغة التي تخيِّل للمتلقي أمراً من الأمور ، يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها ، تتجلى في فعل أو انفعال .

ولقد عمقت هذه الأفكار مفاهيم البلاغيين والنقاد عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني ، ووضعت المهاد الفلسفي للفكرة القديمة التي ترى أن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة ، تتفاوت قيمتها تبعاً لما فيها من صياغة . وأصبح من الممكن أن يبرَّر ثبات المعنى المتعدد الصياغة تبريرا فلسفيا، يستند إلى ثبات الهيولى التي لا تتغير بتغير صورها وأشكالها. وإذا تجاوزنا الحدود العامة للكلام البليغ ، واقتصرنا على الشعر ، وجدنا تأثير فكرة العلاقة بين الهيولى والصورة أوضح

---

(١) رسائل إخوان الصفا ٢/٦

ماتكون عند ناقدين متباعدين ، مثل قدامة والآمدى . أما قدامة ، فقد قرر أن (معانى الشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور)[١] . أما الآمدى، فقد ذهب إلى أن صحة التأليف فى الشعر هى أقوى دعائمه (فكل من كان أصح تأليفا كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه)[٢] . وحاول الآمدى أن يدعم فكرته هذه بتقديم سند فلسفى لها ، استمده من أفكار أرسطو عن العلل الاربع التى تتشكل تبعاً لها الأشياء ، أعنى العلة الهيولانية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة والعلة الغائية (التمامية) .

وإذا تجاوزنا الآمدى إلى عبد القاهر واجهتنا فكرة النظم ، التى تنصب على حسن تأليف الكلام البليغ . والنظم — عند عبد القاهر — أساس كلامى ، مستمد من عقائد الأشاعرة ، وأساس فلسفى ، مستمد من الفلسفة الأولى عند أرسطو . بمعنى أن نظرية النظم تعتمد على المبدأ الأشعرى الذى يفصل بين الدلالة والمدلول ، ويسلم بأسبقية المعانى القائمة فى النفس على الألفاظ الدالة عليها فى النطق . كما تعتمد على المبدأ الأرسطى ، الذى يرد التفاوت بين الأشياء إلى علتها الصورية ، أو الشكل الخاص الذى تتصور به المادة. ولذلك قرن عبد القاهر النظم بالصياغة، ولخص نظريته فى قوله (وجملة الأمر أنه كما لاتكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف شعرا

---

(١) قدامة : نقد الشعر /٤ وقارن بابن سنان : سر الفصاحة /٨٢ — ٨٥ ، ٢٧٦

(٢) الآمدى : الموازنة ١/٤٠٥

من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه)[1] . وعلى هذا الأساس، ترتد حقيقة الشعر الذاتية إلى «العلة الصورية» التى أشار إليها الفلاسفة ، ويصبح الشعر صياغة لا قيمة للمادة فيه إلا بالكيفية التى تصاغ بها (فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس ، لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام)[2] . وهكذا يتجاوز الفصل بين الألفاظ ومعانيها حدوده البسيطة الأولى ويصبح فصلا حادا بين شكل العمل الشعرى ومحتواه ، ويتركز الاهتمام كله على الجوانب الشكلية للعمل الشعرى ، وترد إلى هذه الجوانب كل صفات البراعة والتفوق والامتياز .

ويتناغم هذا التركيز الحاد على شكل العمل الأدبى وجوانب الصياغة ، مع التصور العام الذى يفصل اللغة عن الفكر . وليست اللغة فى الموروث القديم رموزا تقترن فى تنوع دلالاتها، وتغير سياقها ، بتنوع الموقف الإدراكى للإنسان أو تغيره ، فلا تنفصل عنه أو تليه أو تعقبه . إنما اللغة فى التصور القديم « علامات » على أشياء أدركناها من قبل . ولقد ألمح عبد القاهر إلى هذا التصور عندما قال (إن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشىء ما جعلت العلامة دليلا عليه)[3] . والإلحاح على مفهوم

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٣١٥
(٢) المرجع السابق /١٦٨
(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣٤٧

العلامات والسمات فى اللغة لا يعنى فى جوهره إلا فصل اللغة عن حركة الفكر، وكأننا ندرك الأشياء، ثم نسميها، ونكون أفكارا مستقلة عن العالم، ثم نبحث لهذه الأفكار عن علامات تشير إليها. ولقد أشار الفخر الرازى إلى ذلك عندما قال (إن الوضع لا يكون إلا بعد التعقل) (١). أى أننا نعقل الأشياء أولا، ثم نضع لها بعد ذلك علامات تشير إليها. ولا علاقة بين اللغة والفكر — فى هذه الحالة — إلا علاقة الاحتواء أو التجاور. ولا ضير — بعد ذلك — لو قيل بإمكانية وجود معنى بلا لفظ كما ذهب الجاحظ (٢)، أو افتراض أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة (لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم)(٣). وتصبح اللغة — فى النهاية — وسائل متميزة عن الغايات، وإضافات طارئة على الفكر، تضاف إليه إضافة خارجية لتحمل — كساعى البريد — غايات القائلين إلى أذهان السامعين(٤).

قد نقول إن هناك تفاعلا مستمرا بين الفكر واللغة، وإن للغة دورها الإيجابى فى توجيه الفكر والتأثير فيه، كما أن للفكر فعاليته المتميزة فى توجيه اللغة وإعادة تشكيله لعلاقاتها أثناء تشكيله لنفسه. ولقد قال ريتشاردز إن الكلمات — باعتبارها رموزا — لها القدرة على توجيه أفكارنا وتنظيمها، أى أن اللغة ليست مجرد نظام إشارى، أو مجرد وسيلة سلبية تنعكس الحياة فيها، وإنما هى

---

(١) الفخر الرازى : المحصول فى علم الأصول ١/١٢٠

(٢) رسائل الجاحظ ١/٣٦٢ والبيان والتبيين ١/٧٦

(٣) الخطابى : بيان إعجاز القرآن، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن /٢٧

(٤) كمال يوسف الحاج : فى فلسفة اللغة /٧٥ وما بعدها وقارن بمصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى /٤١ وما بعدها

وسيلتنا لبث النسق والنظام في الحياة نفسها(١)، وليست الصورة الفنية -الاستعارة بوجه خاص — إلا مظهرا راقيا من مظاهر هذه الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر(٢) . ولكن اللغة في التصور القديم «وعاء» أو «كساء» ينقل ما يحويه أو يعرض ما بداخله ، دون تأثر أو تأثير جوهريين . وفي هذا التصور نواجه ثنائية اللفظ والمعنى مرة أخرى ، ونصبح إزاء فكرة مستقلة عن الألفاظ الدالة عليها كل الاستقلال .

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في الذهن ، والبلاغة من بلوغ القصد والغاية ، إذ هي كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعك فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة أو معرض حسن (٣) . والكلام البليغ - بهذا الفهم - هو الأداة التي تنتقل بها المعاني ، من مكامنها المستورة في الذهن ، إلى الواقع المادي الملموس ، فيدركها المتلقي ويتعرف عليها ، بعد أن كانت محجوبة في ذهن صاحبها ، وموجودة في حكم المعدومة (٤) ، ولكن هذه المعاني — وإن كانت كامنة في الأذهان - لها استقلالها الذاتي عن الكلمات المعبرة عنها ، لأن هذه المعاني (وإن كانت كامنة في الصدور ، فإنها مصورة فيها ، ومفصلة بها ، وهي كاللآلي المنظومة في أصدافها . . . فإن أظهرتها من أكنانها وأصدافها تبين حسنها . . . وإلا بقيت محجوبة مستورة)(٥) . ولا يفترق هذا القول كثيرا عما

---

(١) I.A. Richards , The Philosophy of Rhetoric, p.134.

(٢) W. A. Shibles , Analysis of Metaphor , pp. 28—33.

(٣) العسكري : الصناعتين/ ١٠

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ٧٥

(٥) ابن المدبر : الرسالة العذراء ؛ رسائل البلغاء / ٢٤٦

يقوله الجاحظ من أن المعنى يمكن أن يوجد دون لفظ يعبر عنه ، أو ما يقوله اخوان الصفا من أن (كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما ، فلا سبيل إلى معرفته)(١) إذ المفهوم الضمنى لهذه العبارات أن هناك معانى يمكن أن توجد دون أن تعبر عنها الكلمات .

ولقد قيل نتيجة لذلك إن المعانى تترتب فى النفس أولا ، ثم تترتب الألفاظ تبعا لها فى النطق ، فذهب عبد القاهر إلى أن الألفاظ (خدم المعانى والمصرفة فى حكمها . . . والمعانى هى المالكة سياستها والمستحقة طاعتها) (٢) . والدليل على ذلك أن الألفاظ لا تترتب فى النطق إلا بعد أن تترتب المعانى فى الفكر وتنتظم فيه على قضية العقل . (إنك تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ ، وقفوت بها آثارها)(٣). فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولا فى النطق (٤).

ولقد رتب الفخر الرازى على هذه الفكرة نتيجة هامة مؤداها أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية فى العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها ، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية ، بل وضعت للدلالة على المعانى والصور الذهنية (والدليل عليه . . . إنا إذا رأينا جسما من بعيد وظنناه صخرة ، سميناه بهذا الاسم ، فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان ، لكنا ظنناه طيرا ، سميناه به . فإذا ازداد القرب وعرفنا أنه إنسان سميناه به . فاختلاف الأسامى عند اختلاف الصور

---

(١) رسائل اخوان الصفا ١٠٨/٣
(٢) عبد القاهر: أسرار البلاغة /٨
(٣) دلائل الاعجاز /٣٨
(٤) المرجع السابق /٣٧

الذهنية يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلا عليها)[1]. وهناك من يخالف الرازى في ذلك ، مثل أبى اسحاق الشيرازى الذى يذهب إلى أن الألفاظ لا توضع تبعاً للصور التى يتصورها الواضع فى ذهنه عند إرادة الوضع ، وإنما توضع بإزاء الماهيات الخارجية نفسها (٢) . ولكن ذلك الخلاف لفظى فيما يتصل بانفصال اللغة عن الفكر ، وانفصالها عن الموقف الإدراكى للإنسان ، إذ يظل كلا الرأيين مسلما بأن الألفاظ موضوعة ازاء الفكر ، وأننا ندرك أولا ، ثم نخلع على إدراكاتنا ثوب اللغة ثانيا .

قد نقول إن المعنى الذى لاتعبر عنهااللغة ليس معنى على الإطلاق ، ولاوجود له أصلا ، لأننا لانفكر — على الأقل فى فنون الأدب ـ إلا باللغة ومن خلالها ، فليست كلماتنا إلا المعانى ذاتها ، وليس هناك « تعقل » يعقبه « وضع » ، وإنما هناك وضع لايفارق حركة التعقل ، ولكن التسليم بوضع اللغة إزاء الفكر ، وفصلها عنه ، لابد أن يؤدى إلى فصل الألفاظ عن معانيها .

وهكذا يلتقى مفهوم اللغة مع مفهوم الأدب باعتباره « صنعة » تنفصل فيها الوسيلة عن الغاية ، والشكل عن المحتوى ، ويصبح محتوى العمل الأدبى أفكاراً قائمة بذاتها ، يمكن أن تعرض بأساليبمتنوعة أو مختلفة ، أما الشكل ،فهو كيان مستقل بذاته ، قدر له ، بنوع من التعسف ، أن يرتبط بالمعانى أو الأفكار ، وعنصر الجمال فيه شيء زائد ، توشى به المعانى ، كما يوشى الثوب بالتطريز ، وتكتسى به الأفكار ، كما تكتسى الجارية بالمعرض الحسن أو الثوب البديع ، أى أن الجمال حلية أو زينةخارجية يضيفها من يعالج دواعى القول حين يشاء[3].

---

(١) الفخر الرازى : المحصول ١/١٢٤ وقارن بنهاية الايجاز /٣٧

(٢) السيوطى : المزهر ١/٤٢

(٣) جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى /٩٢

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم — عموما — فكرة ذهنية محددة ، يريد إخراجها من واقعها الذهنى إلى واقعها المادى . عملية الإخراج هذه يتشارك فيها الناس جميعا ، لكن البليغ ، أو الشاعر بوجه خاص ، يتميز بقدرة ذهنية من نوع خاص . فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيرا مباشرا يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام ، فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيرا متميزا ، عن طريق ما يحدثه فى هذه الأفكار من صياغة خاصة ، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير ، ولقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله (إن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالى الطبقة والتى تقع فيها أجزاء هى نكت نادرة ، هو فى الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين ، ولا شك فى أن الناس تعبوا تعبا شديدا حتى بلغوا غايات التزيين فى واحد واحد من أنواع الكلام)[1] وإذا كانت المعانى أشياء عامة ، يتشارك فى معرفتها العقلاء جميعا (٢) ، فإن الشاعر أو البليغ يلتقط المعنى المعروف ، ويشكله تشكيلا يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة . سبيل الشاعر فى ذلك سبيل النجار والصائغ ، فهم جميعا يتشابهون فى أسلوب العمل ، وإن اختلفوا فى مادة الصياغة ، ذلك أن أمامهم مادة خاماً ، هى الخشب أو المعدن ، أو المعانى ، ووظيفتهم إخراج هذه المادة الخام فى أشكال متعددة مدهشة ، عن طريق إبداعهم فى الصنعة ، وإغرابهم فى الصياغة ، ودقتهم فى العمل .

يقول عبد القاهر (تنظر إلى قول الناس : الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه ،، فترى معنى غفلا عاميا ، معروفا فى كل جيل وأمة ، ثم تنظر إلى قول المتنبى :

---

(١) ابن سينا : فن الشعر /١٧٤

(٢) العسكرى : الصناعتين /١٩٦

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج فى أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شىء بعد أن لم يكن شيئا ، وإذ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحا والآخر غير فصيح ، كأنهم قالوا : إنه يصح أن تكون هنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لأحدهما فى تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى)[1]. وخلاصة ذلك أن المعنى موجود قبل التعبير عنه ، وأن الخلاف بينه قبل وبعد التعبير ، محصور فيما يحدث فيه من تحسين وتزيين ، أو خصوصية وتأثير . هذا التحسين أو التزيين قد يسمى إيجازا ، أو توكيدا ، أو قصرا ، أو تقديما وتأخيرا ، كما يسمى فى أحيان أخرى مجازا أو تشبيها أو استعارة أو كناية ؛ وبالجملة ما نسميه نحن بالصورة الفنية ، لكن أيا كان الاسم الذى يطلق عليه فهو شىء ثانوى ، يضاف إلى المعنى بعد اكتماله فى ذهن صاحبه .

* * *

— ٢ —

الصورة الفنية — بهذا الفهم — طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير . ولكن أيا كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير ، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى فى ذاته . إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ،

---

(١) عبد القاهر : دلائل الاعجاز / ٢٧٥

ولكنها — بذاتها — لا يمكن أن تخلق معنى ، بل إنها يمكن أن تحذف، دون أن يتأثر الهيكل الذهنى المجرد للمعنى ، الذى تحسّنه أو تزينه . من هذه الزاوية فحسب ، أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز . فتحدث الجاحظ ، والمبرد ، وابن المعتز — فى القرن الثالث — عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح (١) . وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به (كل ما يدل على الإيماء الذى يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه)(٢) . وتوقف قدامة — فى القرن الرابع — أمام الإرداف ، باعتباره طريقة غير مباشرة فى التعبير، تضفى خصوصية وتأثيرا على المعانى(٣) . وتحدث الآمدى ، والرمانى، وابن جنى، والحاتمى، والعسكرى، وابن فارس — فى نفس القرن — عن المجاز وفائدته ، وأجمعوا على أنه يفيد ما لا تفيده الحقيقة ، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه(٤) . وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام ، فعليها (المعول فى التوسع والتصرف وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر)(٥) . وفى القرن الخامس تحدث الشريفان الرضى والمرتضى عن الرونق الذى يضفيه المجاز على الكلام (٦) . وقال المرتضى (إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على

---

(١) رسائل الجاحظ ٣٠٧/١ المبرد : الكامل ٢٩٠/٢ وابن المعتز : البديع/ ٦٤ — ٦٥

(٢) ثعلب : قواعد الشعر /٤٤

(٣) قدامة : نقد الشعر /١٥٥ — ١٥٦

(٤) الموازنة ٩١/١ ، النكت /٧٩ ، الخصائص ٤٤٢/٢ ، الرسالة الموضحة /٦٩ ، ٧٢ ، الصاحبي /١٣ : الصناعتين /٢٦٨ ، ٢٧٠ — ٢٧٥

(٥) الجرجانى : الوساطة /٤٢٨

(٦) الرضى : تلخيص البيان /١٢٣ ، ٣٣٠ ، أمالى المرتضى ٩٥/٢

الحقيقة كان بعيدا من الفصاحة بريأ من البلاغة)[1]. وخصص ابن رشيق الحكم فقال إنه (لا ينبغى الشعر أن يكون مغسولا من هذا الحلى فارغاً)[2]. وتوقف عبد القاهر يوضح ما أجمله سابقوه بقولهم إن المجاز أفضل من الحقيقة[3].

ولكن لماذا كان الانتقال فى الدلالة — وهو ما تقوم عليه الصورة الفنية — يُحدث فى المعنى خصوصية تمكنه من التأثير فى المتلقى؟ ولماذا يتأثر المتلقى ويستجيب لهذه الخصوصية التى تحدثها الصورة فى المعنى؟ لقد توقف أغلب البلاغيين والنقاد عند مجرد تقرير أن المجاز أفضل من الحقيقة، لأنه يؤثر فى المتلقى تأثيرا أشد من تأثير الحقيقة. ولكن ما طبيعة ذلك التأثير؟ وما علته؟ وما هى الأسس النفسية التى تقوم عليها استجابة المتلقى لذلك التأثير؟ تلك أسئلة لم يحاول أغلب النقاد والبلاغيين أن يتوقف إزاءها طويلا، ولكن هناك قلة فعلت ذلك، أو حاولت أن تفعله، ومن هؤلاء كشاجم الشاعر العباسى.

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء، وحاول أن يعلل شوق النفس الإنسانية إليه. وقال — نقلا عن يسميهم الحكماء — إن الغناء يرتد إلى شىء يشكل على النفس فتخرجه ألحاناً، لعلها بذلك تتعرف عليه وتتفهمه (حرصاً على معرفة غامضها وشوقا إلى استفتاح منغلقها). وعندما يعجب المتلقى بالغناء ويتشوق إلى سماعه، فإنه يفعل ذلك لأنه يريد أن يتعرف على شىء غامض فى النفس الإنسانية لا يعرفه، ولا يدرك حقيقته، والإنسان بطبيعته مشوق إلى ما لا يعرفه. وشبيه بذلك ما يحدث فى الشعر لأن (المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف،

---

(١) أمالى المرتضى ١/٤

(٢) العمدة ١/٢٨٥ — ٢٨٦

(٣) دلائل الإعجاز /٤٨ — ٥٠، ٢٧٩ — ٢٨١

حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه وإجالة الذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه، أكثر التذاذاً وأشد استمتاعا ، مما تفهمه فى أول وهلة، ولايحتاج فيه إلى نظر وفطنة، وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها)[1]. وهنا نجد أن أصل المتعة ، التى تقدمها الصورة ، يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة . وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس ، ويغذى توقها إلى التعرف على ما تجهله ، فتقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها .

ويبدو أن عبد القاهر تلقف هذه الفكرة من كشاجم ، أو أفادها من نفس الأصول الفلسفية التى أفاد منها كشاجم ، لكن عبد القاهر حاول بسط الفكرة وتفصيلها . لقد رد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطرى من النفس الإنسانية ، وقال إنه (من المركوز فى الطباع والراسخ فى غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هو له فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً)(٢). ولم يكتف عبدالقاهر بذلك ، بل حاول أن يطبق الفكرة التى أجملها كشاجم تطبيقا عمليا على التمثيل ، فانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقى عاريا مجردا ، لا يحدث فيه لذة ، لأنه يقرر للمتلقى ما هو معروف بأسلوب معروف ، فلا يثير فضولا أو شوقا إلى التعرف على غير المعروف . أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بشكل غير مباشر ، لاينجلى إلا بعد طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له . وكلما كان التمثيل ألطف كان امتناعه على المتلقى أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد.

---

(١) كشاجم : أدب النديم /٢٠

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٢٨٩

(ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ)(١) .

ويتلقف الفخر الرازى الفكرة من بين يدى عبد القاهر ، ويبسط عناصرها أكثر مما فعل أستاذه ، وذلك أثناء حديثه عن البواعث التى تدفع إلى التكلم بالمجاز . ويضع الرازى ضمن هذه البواعث ، ما يسميه « تلطيف الكلام » الذى يشرحه على النحو التالى (وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وإن لم تقف على شىء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها — بسبب علمها بالقدر الذى علمته — لذة ، وبسبب حرمانها من الباقى ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة إذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا عبر عن الشىء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، عرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التى هى كالدغدغة النفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازيه ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية) (٢) .

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٢٦

(٢) الفخر الرازى : المحصول فى علم الأصول ١/٢٥١—٢٥٢ وقارن بما نقله السيوطى : المزهر ١/٣٦١

ويمكن أن نلخص عبارات الفخر الرازى فى أن الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية ، تتساوى معها فى الدلالة . ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلى فى أنها لا تقود المتلقى إلى الغرض مباشرة ، مثلما تفعل العبارات الحرفية ، وإنما تنحرف به عن الغرض ، وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه ، فتبرز له جانبا من المعنى ، وتخفى عنه جانباً آخر ، حتى تثير شوقه وفضوله ، فيقبل المتلقى على تأمل الصورة المجازية واستنباطها ، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفى من المعنى ، ويظهر الغرض كاملا . ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقى نوعا من الدهشة السارة أو المفاجئة الممتعة ، يتحقق بعد تلك الحالة التى أسماها الفخر الرازى « الدغدغة النفسانية » .

وليست هذه الأفكار جديدة كل الجدة ، إذ أن لها جذورها الأقدم عند أرسطو . لقد أشار أرسطو — فى الخطابة — إلى نفس الفكرة ، عندما رد تأثير الاستعارة إلى نوع من التمويه ، تحدثه الاستعارة فى الأفكار أو المعانى التى تزينها ، وألمح إلى أن ذلك التأثير يزداد كلما انطوت الاستعارة على شىء من الجدة والغرابة ، وذهب إلى (أن أغلب الأقوال الرشيقة تنشأ عن الاستعارة ، أو عن نوع من التمويه لا يدركه السامع لأول وهلة . وعندما تتضح الأقوال للسامع أكثر من ذى قبل ، وتأتى النتيجه على عكس ما توقع ، يشعر أنه تعلم شيئا ، ويبدو ، كا لو كان يقول لنفسه : « هذا حق ، ولكنى لم أنتبه إليه ... » ولهذا السبب نفسه كانت الألغاز مقبولة سائغة ، ذلك لأنها تعلمنا شيئا على طريقة الاستعارة)[1] .

---

(1) Aristotle, The Art of Rhetoric, p.400.

وقارن بالترجمة العربية القديمة للخطابة / ٢٢٠ — ٢٢١ . وقد أشار أرسطو إلى نفس الفكرة فى كتاب الشعر ، وتابعه فيها ابن سينا وابن رشد ، راجع فن الشعر / ١٢ ، ١٦٢ ، ١٧١ — ١٧٢ ، ٢٠٦ .

ولقد استوعب ابن سينا ـ نسبيا ـ الجذر الأساسي لفكرة أرسطو، وأجاد شرحها والتعبير عنها، عندما قال (واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، ومايتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله المعارف. فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب. وللأوزان تأثير عظيم فى ذلك)[1] وليس بين جوهر الفكرة التى يطرحها ابن سينا، وما ذهب إليه الفخر الرازى أو عبد القاهر — قبله — أى فارق أساسى، فكلهم مجموعون على رد تأثير الصورة إلى نوع من التمويه، يخاف فى نفس المتلقى، عندما يكتشف حقيقته، قدرا من السرور والمتعة.

تتمثل أهمية الصورة الفنية — إذن — فى الطريقة التى تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، وفى الطريقة التى تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذى تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها فى تقديمه. هناك معنى مجرد، اكتمل فى غيبة من الصورة، ثم تأتى الصورة فتحتوى ذلك المعنى، أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيرا متميزاً، وخصوصية لافتة؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو فى عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء. وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقى نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطىء إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول

---

(١) ابن سينا: الخطابة /٢٠٣.

إلى المعنى دونها . وهكذا ينتقل المتلقى من ظاهر المجاز إلى حقيقته ، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ، ومن المشبه به إلى المشبه ، ومن المضمون الحسى المباشر للكناية إلى معناها الأصلى المجرد . ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ، ينشط معه ذهن المتلقى ، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول ، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة ، أو التناسب ، التى تقوم عليها الصورة ، حتى يصل إلى معناها الأصلى، السابق فى وجوده عليها . وعلى قدر الجهد المبذول فى هذه العملية ، وعلى قدر قيمة المعنى الذى يتوصل إليه المتلقى ، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد ، تتحدد المتعة الذهنية التى يستشعرها المتلقى ، وتتحدد — بالتالى — قيمة الصورة الفنية وأهميتها .

° ° °

— ٣ —

تنبع أهمية الصورة من طريقتها الخاصة فى تقديم المعنى ، وتأثيرها فى المتلقى، ولكن ما هى أبعاد ذلك التأثير ؟ وهل ينحصر مداه فى نوع من المتعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقى ببراعة الشاعر فى بناء صوره ، وتلطفه فى الدلالة على معانيه فحسب ؟ أم أن تأثير الصورة يتعدى حدود هذه المتعة الشكلية ، فيثير انفعالات المتلقى إثارة خاصة ، تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه ؟ عند هذا المستوى نجد أنفسنا نتجاوز تأثير الصورة فى ذاته ، إلى تأمل طبيعة الاستجابة التى تعقبه أو تصاحبه ، فى ضوء تصور أعم يتصل بوظيفة الشعر وأهميته .

لقد أشرنا من قبل ، إلى أن الموروث النقدى والبلاغى ، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع ، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة ، التى تدفعه إلى التعبير بالصورة ، باعتبارها مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر ،

ووسيلة التحديد والكشف . لقد تحددت أهمية الشعر — أهم فنون الأدب عند العرب — باعتباره « ديوانا » للجماعة ، يعبر عن وجدانها الجمعى ، أكثر مما يعبر عن وجدانها الفردى ، ممثلا فى أفراد بأعيانهم لهم ما يميزهم من خصوصية وتفرد[1] فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر باعتباره (ديواناً لهم .. عليه يعتمدون ، وبه يحكمون ، وبحكمه يرتضون ، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ، ويحكمون فيمضى حكمهم ، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها ، وإثارة يحتذى عليها)[2] . وإذا تجاوزنا هذا الفهم المبكر ، وجدنا للشعر غايتين : غاية تهدف إلى النفع المباشر ، وترتبط بالتعليم والتهذيب والإقناع ، وغاية أخرى لا تهدف إلا إلى مجرد الامتاع والتسلية .

وفى البداية كانت الغاية الأولى هى المسيطرة على أذهان المبدعين والمتذوقين على السواء ، خاصة أنها كانت تجد ما يدعمها فى القيم الخلقية التى أرساها الإسلام ، والتى جعلت عمر بن الخطاب يصف الشعر بأنه (جزل من كلام العرب ، يسكن الغيظ ، وتطفأ به الثائرة ، ويتبلغ به القوم فى ناديهم ، ويعطى به السائل)[3] . ويكتب إلى أبى موسى الأشعرى قائلا له (مر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالى الأخلاق وصواب الرأى ومعرفة الأنساب)[4] ، مثلما يحض معاوية على رواية الشعر لأنه (يفتح العقل ويفصح المنطق ويطلق اللسان ويدل على المروءة والشجاعة)[5] .

---

(١) عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد /٢٤-٢٦

(٢) أبو حاتم الرازى : الزينة ١/٣٩

(٣) يحيى الجبورى : الإسلام والشعر /٩١ وانظر مصادره

(٤) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨

(٥) العسكرى : ديوان المعانى ١/١١٤ .

ولكن ما أن تتعقد الأوضاع الاجتماعية فى العالم الإسلامى ، وتظهر مساوىء الحكم الفردى ، حتى يتعدل مفهوم هذه الغاية ، فتفقد دعامتها الأخلاقية ، ويهتز جانبها التربوى والتعليمى . وتزدهر طبقة مترفة مسيطرة تطلب من الشعر أن يدافع عن مصالحها ، ويمتعها فى نفس الوقت . وينتهى الأمر بالشعر إلى أن يقوم بدور الدعاية لهذه الطبقة ، كما يقوم بدور الترفيه عنها ، ويصبح الشاعر صانعاً محترفاً ، يحركه الطمع والخوف ، فهو داعية وخطيب ، فى موقف ومسامر ممتع فى موقف آخر . وهو — فى كلا الموقفين — أبعد ما يكون عن ذاته ، وأقربه ما يكون إلى تلبية مايقتضيه الحال ، أو يفرضه المقام . فإذا كان المقام مقام إمتاع وتسلية ، زخرف الشاعر بأبياته أمسيات المنادمة ، وصار (بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه)[١] .

وتتدهور قيمة الشعر شيئاً فشيئاً ، وينصرف الشاعر عن عالمه الداخل ، فلا يقول إلا ما يراد منه ولا يتفنن إلا لإظهار البراعة ، ولا يسترسل إلا بقدر العطاء ، ولقد قالوا (إن مدح الشاعر على قدر العطية)[٢] ، وإن (اللهى تفتح اللها)[٣] ، وإن (لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر)[٤] . وبعد أن كنا نواجه ما يقال عن رفعة الشعر وأهمية الشاعر ، ونسمع أن الشعراء فى الجاهلية

---

(١) ابن وكيع : المنصف ٣٩ ب وقارن بابن رشيق: العمدة ١٩٩/١

(٢) ابن المعتز : طبقات الشعراء /١٠٧ وانظر ١٢٩-١٣٠ ، ١٣٦ ، ١٧٢ ، ١٨٩ - ١٩٠

(٣) الثعالبى : التمثيل والمحاضرة /١٨٥ (واللُّهى : العطاء . واللَّهاة : لحمة الحلق) .

(٤) المرجع السابق /١٨٦

« كانوا بمنزلة الأنبياء فيهم »[1] صرنا نواجه مهانة الشعراء ، ونسمع عن هوان حرفة الشعر ، إلى الدرجة التي جعلت أحد شعراء العصر العباسي الثاني يقول[2] :

الكلب والشاعر في حالة ... يا ليت أني لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه ... يستطعم الوارد والصادرا

وليست مهمتنا أن نسهب في تفصيل العوامل التي أدت إلى ذلك الموقف ، حسبنا أن نتوقف عند تأثيره في تصور الوظيفة الاجتماعية للشعر ، وما ترتب على ذلك من حصر وظيفة الشعر في جانبين ، يتصل أولهما بالمنفعة المباشرة ، ويقتصر ثانيهما على المتعة الشكلية الخالصة .

وعندما يهدف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة ، فإنه يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال ، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة ، تتفق والأغراض الاجتماعية المباشرة للشعر ، كنصرة عقيدة دينية أو كلامية ، أو الدفاع عن مذهب سياسي ، أو الدعاية لحاكم أو طبقة ، وأوضح ما يتجلى ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع منهما . وعندما يهدف الشعر إلى تحقيق المتعة الشكلية ، فإنه لا يعنى كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي أو مواقفه ، فلا يقدم له إلا نوعا شكليا من المتعة ، هي غاية في ذاتها ، وليست وسيلة لأية غاية أخرى ، وأوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف ، عندما يقصد به مجرد الإتقان في المحاكاة ، وطرافة التصوير ، أو غرابة التشبيه . ولقد أوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله إن العرب

---

(١) أبو حاتم الرازي : الزينة ١/٤٣ — ٤٤ وقارن بالجاحظ : البيان والتبيين ٢٤١/١

(٢) الثعالبي : التمثيل والمحاضرة /١٨٧ ونظم النثر وحل العقد /٣ - ٤

(كانت تقول الشعر لوجهين ، أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثانى للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه)[1] .

ومن الطبيعى أن تترك الوظيفة الاجتماعية للشعر ـ على النحو الذى فهمت به فى الموروث ـ آثارها فى تصور الجانب الوظيفى من الصورة . فلن تكون الصورة وسيلة ضرورية ، يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة ، فضلا عن أنها لن تنبع من حاجة الشاعر الداخلية إلى التعبير عن مشاعره وانفعـــالاته ، بقدر ما تصبح إحدى الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه ، ويدفعها إلى فعل أو انفعال ، يتلاءم مع الجانب النفعى المباشر للشعر . أو تكون الصورة إحدى الوسائل التى يظهر بها الشاعر براعته الحرفية ، فيبهر بطرافة صوره المستمعين ، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته فى محاكاة الأشياء . والصورة ـ فى النهاية ـ وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها ، أو كيفية تشكيلها ، عن مقتضى الحال الخارجى ، الذى يحكم الشاعر ، ويوجه مسار قصيدته ، إما إلى جانب النفع المباشر ، أو جانب المتعة الشكلية .

وعندما تستخدم الصورة لتحقيق النفع المباشر ، فإنها تهدف إلى اقناع المتلقى بفكرة من الأفكار أو معنى من المعانى ، وفى هذه الحالة لا تصبح الصورة الوسيط الأساسى الذى يجسد الفكرة ، بل تصبح الفكرة فى جانب والصورة فى جانب آخر . والإقناع له أساليبه المتنوعة التى تبدأ بالشرح والتوضيح ، وتقترن بالمبالغة ، وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح ، وما يتبع ذلك من تحول الصورة إلى طرائق جامدة للإثبات ، تتشابه طريقة صياغتها مع صياغة الاستدلال فى المنطق .

---

(1) ابن سينا : فن الشعر / ١٧٠

ومن المهم أن نلاحظ أن فهم الصورة الشعرية ، باعتبارها وسيلة للإقناع ، كان يجد ما يدعمه فى الدراسة البلاغية للقرآن الكريم . ذلك أن دراسة أساليب القرآن فى التأثير والاستمالة ، كانت تؤدى بدورها إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة فى الإقناع ، تتوسل بنوع من الإبانة والتوضيح ، وتعتمد على لون من الحجاج والجدل ، وتحرص على إثارة الانفعالات فى النفوس ، على النحو الذى يؤثر فى المتلقى ، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التى يعبر عنها القرآن الكريم . ومثل هذه النظرة توجه مسار فهم الصورة الفنية إلى جانب الاستمالة والتأثير ، وتمهد لتصورها وسيلة من وسائل الإقناع ، لكن هذه النظرة تتوقف فحسب عند مجرد التمهيد والتوجيه غير المباشر . وتبدأ بالفهم القديم للصورة باعتبارها وسيلة للشرح والتوضيح .

* * *

— ٤ —

الشرح والتوضيح خطوة أولية فى عملية الإقناع ، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعانى ، يشرحه له بادىء ذى بدء ، ويوضحه توضيحا يغرى بقبوله والتصديق به . ولا يفترق ما نقصده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء « بالإبانة » ، التى ردوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصورة وتأثيرها . ذلك أن « الإبانة » تعنى التوضيح والشرح ، أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده ، وتحذف فضوله ، وتصوره فى نفس المتلقى أبين تصوير وأوضحه . وذلك ما جعل البلاغيين المتأخرين من أتباع السكاكى يضعون التشبيه ، والاستعارة والكناية ، والمجاز ، فى قسم واحد مستقل من أقسام البلاغة ، هو علم البيان ، قاصدين بذلك ، أن كل هذه الأنواع البلاغية للصورة إنما هى طرائق خاصة فى التعبير ، تكسب المعانى فضل إيضاح أو بيان . ولم يكتفوا بالإيضاح أو البيان

مجملا ، بل شققوه إلى أساليب احتجاج فرعية ، كما صنعوا فى التشبيه ، عندما تحدثوا عن بيان إمكان وجود المشبه ، أو بيان حاله ، أو بيان مقدار حاله فى القوة والضعف والزيادة ، أو تقرير حاله فى نفس السامع[1] . ولقد كان وضعهم علم البيان تاليا لعلم المعانى فى الترتيب نابعا من إدراكهم لثانوية الأنواع البلاغية للصورة ، بالنسبة للمعنى السابق عليها . فما دامت المعانى تترتب فى النفس قبل أن تترتب الألفاظ الدالة عليها فى النطق ، ويمكن التعبير عن المعنى الواحد بطرائق متنوعة لبعضها من التأثير ما ليس للبعض الآخر ، فمن الطبيعى أن يكون المبحث الخاص بالمعانى سابقا فى ترتيبه ، لأن البيان - فى النهاية - هو العلم الذى نعرف به كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه .

ولقد تبلور مفهوم الشرح والتوضيح — أول ما تبلور — من خلال دراسة الصورة القرآنية وأساليبها فى الإقناع ، وتحدد بشكل خاص من خلال الجدل الذى أثارته بعض الآيات ، التى تشبه العناصر الحسية بأخرى معنوية . فلقد توقف البعض إزاء صورة شجرة الزَّقُّوم المذكورة فى سورة « الصافات » (إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم ، طلعها كأنه رءوس الشياطين) وفسروا تشبيه طلعها برءوس الشياطين على أنه لون من ألوان التعبير ، يراد به إيقاع الخوف والرعب فى نفوس الكافرين ، وهو تفسير يتفق مع نبرة الترغيب والتنفير الحادة التى تسيطر على سورة « الصافات » بأكملها ، وليس هناك — فيما يقال — ما هو أكثر إفزاعا وتنفيرا من تشبيه طلع هذه الشجرة برءوس الشياطين .

ويبدو أن هذا التفسير قد أثار طائفة من المتشككين ، فقالوا : لتكن هذه الآية من قبيل التشبيه الذى يراد به بيان قبح هذه الشجرة ، ولكن ألا ينبغى فى مثل ذلك النوع من التشبيه أن يُمثَّل الغائب بالحاضر ، ويُشبَّه المجهول بالمعلوم ،

---

(١) القزوينى : الإيضاح ٢/٢٣٦ — ٢٣٧

حتى يتبين المقصود من التشبيه ؟ ولم يكن الذين خوطبوا بهذه الآية من المشركين أو غيرهم يعرفون شجرة الزقوم أو رءوس الشياطين ، (فكيف يجوز أن يضرب المثل بشيء لم نره ، فنتوهمه ، ولا وضعت لنا صورته فى كتاب ناطق ، أو خبر صادق ؟ ومخرج الكلام يدل على التخويف بتلك الصورة والتفزيع منها ، وعلى أنه لو كان شيء أبلغ فى الزجر من ذلك لذكره ، فكيف يكون الشأن كذلك والناس لا يفزعون إلا من شيء هائل شنيع قد عاينوه ، أو صوره لهم واصف صدوق اللسان بليغ الوصف ، ونحن لم نعاينها ولا صورها لنا صادق . . . فكيف يكون ذلك وعيدا عاما)[1] . ويتولى المعتزلة الرد على هؤلاء المتشككين فيقول الجاحظ (وإن كنا نحن لم نرشيطانا قط ولا صور رءوسها لنا صادق بيده ... ففى إجماع المسلمين والعرب ، وكل من لقيناه ، على ضرب المثل بقبح الشيطان دليل على أنه فى الحقيقة أقبح من كل قبيح ، والكتاب إنما نزل على هؤلاء الذين قد ثبت فى طبائعهم بغاية التثبيت)[2] وليس المقصود فى الآية أن الناس قد رأوا شيطانا قط ، أو يمكن أن يروه على صورة (ولكن لما كان الله تعالى قد جعل فى طباع جميع الأمم ، استقباح جميع صور الشياطين ، واستسماجه وكراهته ، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل فى ذلك ، رجع بالإيحاش والتنفير ، وبالإخافة والتفزيع إلى ما قد جعله الله فى طباع الأولين والآخرين وعند جميع الأمم)[3].

مثل ذلك الجدل الذى دار حول الصورة التشبيهية فى قوله تعالى « طلعها كأنه رءوس الشياطين » أو الصور القرآنية المماثلة لها ، أدى إلى تأكيد قاعدة هامة مؤداها : أن الأصل فى التشبيه هو التوضيح والإبانة . ومن هذه الزاوية قام

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢١٢/٦

(٢) المرجع السابق ٢١٢/٦ — ٢١٣

(٣) المرجع السابق ٣٩/٤ — ٤٠

اعتراض المعترضين ، على أساس أن الصورة التشبيهية التى تصف شجرة الزقوم، لم تقرن الشجره بشىء معلوم يوضحها ، وإنما قرنتها بشىء مجهول يزيدها خفاء ، بينما قام دفاع المدافعين ، على أساس أن التشبيه برءوس الشياطين ليس إحالة إلى مجهول ، بقدر ماهو إحالة إلى معلوم ،استقرت كراهيته ، والنفور منه ، فى نفوس الخلق جميعا ، مما يؤدى إلى الإبانة عن قبح الشجرة ، وتوضيح بشاعتها .

ولقد أفاد الرمانى — كما ألمحنا إلى ذلك فى الفصل السابق — من النتائج العامة التى أفضى إليها مثل ذلك الجدل، وانتهى إلى تأصيل الجانب الوظيفى من الاستعارة والتشبيه ، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو (إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف . . فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما)[1] . وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة ، لأن التشبيه هو الأصل فيها ؛ وكل استعارة بليغة هى بمثابه (جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه) أى أن الاستعارة (توجب بلاغة بيان لاتنوب منابه الحقيقة)[2].

ويتلقف العسكرى ما قاله الرمانى ، فيقول إن التشبيه (يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه)[3]. أما الاستعارة، فقد ذهب إلى أن الغرض منها (إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه ، وهـذه الأوصاف موجودة فى

(١) الرمانى : النكت /٧٥
(٢) المرجع السابق ٧٩
(٣) العسكرى : الصناعتين /٢٤٣

الاستعارة المصيبة ، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة ، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا)[1].

ويتابع ابن سنان نفس الفكرة فيرى أن الأصل في حسن التشبيه هو (أن يمثل الغائب الخفي الذى لايعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد) (٢) ، ويوضح ابن سنان الفكرة عندما يرد جمال تشبيه امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

إلى ما فيه من إيضاح وبيان فيقول (وهذا من التشبيه المقصود به إيضاح الشىء لأن مشاهدة العناب والحشف البالى أكثر من مشاهدة قلوب الطير رطبا ويابسا)[3] وكذلك تشبيه النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

لأنه أوضح المقصود وأبان المعنى ، ذلك (أن علم الناس بأن الليل لابد من إدراكه له أظهر من علمهم بأن النعمان لابد من إدراكه له)[4].

وما ينطبق على التشبيه ينطبق على الاستعارة عند ابن سنان ، ذلك أن الاستعارة — فيما يرى — توضح المعنى ، وتبين عنه ، أكثر مما تفعل العبارات الحرفية . والدليل على ذلك قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » فلا شك أن نقل الاشتعال من النار إلى الشيب على سبيل الاستعارة قد أكسب المعنى فضل إبانة (لأن

---

(١) العسكرى : الصناعتين / ٢٦٨

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٣٧

(٣) المرجع السابق /٢٣٩

(٤) المرجع السابق /٢٣٨

الشيب لما كان يأخذ فى الرأس ويسعى فيه شيئا فشيئا ، حتى يحيله إلى غير لونه الأول ، كان بمنزلة النار التى تشتعل فى الخشب وتسرى حتى تحيله إلى غير حاله المتقدمة ، فهذا نقل العبارة عن الحقيقة فى الوضع للبيان ، ولابد أن تكون أوضح من الحقيقة ، لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى ، لأنها الأصل والاستعارة الفرع . وليس يخفى على المتأمل أن قوله عز اسمه « واشتعل الرأس شيبا » أبلغ من كثرة شيب الرأس ، وهو حقيقة هذا المعنى)(١).

ولا تقتصر وظيفة الشرح والتوضيح على التشبيه والاستعارة فحسب ، بل تتعداها إلى التمثيل . ومن نعوت الفصاحة والبلاغة — عند ابن سنان — أن يريد المتكلم معنى من المعانى ، فلا يعبر عنه بالألفاظ الدالة عليه ، وإنما يعبر عنه بألفاظ تدل على معنى آخر ، هو مثال للمعنى المقصود ، وشبيه به (وسبب حسن هذا ، مع ما يكون فيه من الإيجاز ، أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة ، وهذه فائدة التمثيل فى جميع العلوم ، لأن المثال لا بد من أن يكون أظهر من الممثل ، فالغرض بإيراده إيضاح المعنى وبيانه)(٢) . وقريب من هذا الذى يقوله ابن سنان ، ما قاله الزمخشرى من أن (الأمثال والتشبيهات إنما هى الطرق إلى المعانى المحتجبة فى الأستار حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام)(٣) . أو قوله (إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض المطلوب)(٤) .

---

(١) ابن سنان : سر الفصاحة / ١٠٨ — ١٠٩

(٢) المرجع السابق /٢٢٣

(٣) الزمخشرى : الكشاف ٤٩٧/٢

(٤) المرجع السابق ٢٠٣/١

يترتب على مفهوم الشرح والتوضيح ، باعتباره الأصل فى الصورة ، نتيجة هامة مؤداها أن الصور البليغة تتم النقلة فيها من الواضح إلى الأوضح ، أو من الناقص إلى الزائد . إن الشرح والتوضيح يهدفان إلى الإبانة، والإبانة تتم عندما نقرن المعنى الذى نريد شرحه وتوضيحه بمعان أخرى أكثر وضوحا منه . ومن هنا ينبغى أن تتحرك النقلة الدلالية فى الصورة ، فى طريق صاعد ، من الأدنى إلى الأعلى ، فيصبح المشبه به أكثر تمكنا فى الصفة المقصودة من المشبه ، والمستعار منه أبين من المستعار له ، والصورة الحسية التى نواجهها فى ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلى المجرد . وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها ، وكانت « الحقيقة » أولى وأنفع منها . لذلك توقف ابن قتيبة عند تشبيه ابن أحمر :

كأن نيرانهم من فوق حصنهم معصفرات على أرسان قصار

وعاب عليه تشبيه الأعلى بالأدون ، وكان ينبغى على الشاعر أن يقول « كأن المعصفرات نيران » ؛ لأن النار أشد تمكنا فى صفاتها اللونية من الملابس المعصفرة. وعيب على أبى نواس قوله :

كأنها إذا خرست جارم بين ذوى تفنيده مطرق

لأنه (شبه ما لا ينطق أبدا فى السكوت بما قد ينطق فى حال ، وإنما كان يجب أن يشبه الجارم ـ إذا عذلوه فسكت وأطرق وانقطعت حجته ـ بالدار ، وإنما هذا مثل قائل قال : مات القوم حتى كأنهم نيام ، والصواب أن يقول : نام القوم حتى كأنهم موتى)[1] . وشبيه بذلك ما عابوه على أبى تمام فى قوله :

من لم يعاين أبا نصر وقاتله فما رأى ضبعا فى شدقها سبع

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٨٠٢/٢

(لأنهم يجعلون القاتل أعلى وأشهر شجاعة ، ليقع عذر المقتول)[1] . وقال ابن سنان (ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشـــبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر ، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان)[2] .

ويذهب عبد القاهر إلى نفس ما ذهب إليـه معاصره ابن سنان ، ولكن عبد القاهر يعرض الفكرة من زاوية جديدة ، تتمثل فى قدرة التشبيه على إثبات المعنى وتأكيده ، فيرى أن الأصل فى التشبيه أن توضح المشكوك فيه وتعرب عنه ، بقياسه على المعروف ، لا أن تتكلف فى المعروف تعريفا بقياسه على المجهول، أو ما ليس بموجود على الحقيقة (ولهذا المعنى ضعف بيت البحترى :

على باب قنسرين والليل لاطخ   جوانبـه من ظلمـة بمداد

وذلك أن المداد ليس من الأشياء التى لا مزيد عليها فى السواد ، كيف ورب مداد فاقد اللون ، والليل بالسواد وشدته أحق وأحرى أن يكون مثلا)[3] .

وهكذا تظل القاعدة فى التشبيه هى الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى ، لأن الغرض من التشبيه هو (رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس)[4]

---

(١) المرزبانى : الموشح/٢٣٩ وانظر نماذج أخرى فى البرهان فى وجوه البيان ١٧٨ — ١٧٩، حلية المحاضرة /٥٦ — ٥٠ والجمان فى تشبيهات القرآن ٢٣٠-٢٣٢ وبدائع البدائة /١٠٨

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة / ٢٤٤

(٣) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢ ٢ — ٢٠٣ وقارن بالرازى : نهاية الإيجاز / ٧٧ — ٧٨

(٤) التنوخى : الأقصى القريب /٤٢ .

وذلك ما عبر عنه السكاكي بقوله (المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها ، وإلا لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه ، ولا لبيان إمكان وجوده ، ولا لزيادة تقريره)[1] .

إذا كان مفهوم الشرح والتوضيح يؤدى إلى ضرورة الانتقال من الواضح ، أو الأقل وضوحا ، إلى الأوضح ، فمن الطبيعى أن تفضل الصورة التى تنقلنا من الأفكار المجردة إلى الأشياء الحسية ، أو توضح المعنويات عن طريق مقارنتها بالحسيات ، وبالضرورة تستقبح الصورة التى تنقلنا من نطاق المحسوسات إلى مجال المعنويات ، أو توضح الحسى عن طريق تمثيله وتشبيهه بالمعنوى . ومادام التوضيح هو الأصل فإن النقلة من المعنوى إلى الحسى تعنى النقلة من المجهول إلى المعلوم ، والحسى أوضح من المعنوى لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم ، أما النقلة من الحسى إلى المعنوى فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول ، وفى ذلك خروج عن الأصل العام للإبانة والتوضيح .

ولم تكن هذه الفكرة موجودة أو ظاهرة خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة ، إذ أنها بدأت تتبلور شيئا فشيئا من خلال تأثر البحث البلاغى بالدراسات النفسية عند الفلاسفة ، وتدعيم المفهوم القديم للإبانة بسند سيكولوجى يتصل بالدور الذى تلعبه مدركات الحس فى تكوين المعرفة الإنسانية . ومن هنا قسّم الرمانى — كما أشرنا من قبل — التشبيه إلى قسمين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح . أما الأول فهو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا ، وأما الثانى فما كان بالضد من ذلك . ويبرر الرمانى تقسيمه بقوله (إن ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما

---

(١) السكاكى : المفتاح / ١٦٤ وقارن بابن الأثير : المثل السائر ٢ / ١٢٨ — ١٢٩ .

لا تقع عليه الحاسة ، والمشاهد أوضح من الغائب ، فالأول فى العقل أوضح من الثانى ، والثالث أوضح من الرابع ، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف)[١].

وليس من الضرورى أن نذكر التطبيقات العملية لهذه الفكرة عند الرمانى ، والعسكرى ، وعبد القاهر ، فقد أوضحنا ذلك فى الفصل السابق ، كما أشرنا إلى الأساس النفسى للفكرة من زاوية ارتباطها بالتقديم الحسى للمعنى . حسبنا أن نشير هنا إلى النتائج التى رتبها الفخر الرازى على الفكرة ، وما انتهى إليه من تقسيم العلاقة بين طرفى التشبيه إلى أربعة أقسام هى : تشبيه محسوس كقوله تعالى « وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام » ، وتشبيه معقول بمعقول (كتشبيه الموجود العارى عن الفوائد بالمعدوم ، أو تشبيه الشىء الذى لا تنتفى فوائده بعد عدمه بالموجود)[٢] وتشبيه معقول بمحسوس مثل تشبيه الحجة - وهى من المعانى العقلية الحاصلة فى الذهن - بالنور الذى هو محسوس بالبصر ، أما القسم الرابع (وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فهو غير جائز ، لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها ، ولذلك قيل من فقد حسا فقد فقد علما . وإذا كان المحسوس أصلا للمعقول فتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا ، وللأصل فرعا ، وهو غير جائز ولذلك لو حاول محاول المبالغة فى وصف الشمس بالظهور ، والمسك بالطيب فقال: « الشمس كالحجة فى الظهور » و « المسك كخلق فلان فى الطيب » ، كان سخيفا من القول)[٣] .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١/٢٨٧

(٢) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز /٥٨

(٣) المرجع السابق /٥٩ — وانظر /٦٥

ولقد أشرت - فى الفصل السابق - إلى مؤاخذة الرمانى والعسكرى للشعراء الذين شبهوا الحسى بالمعنوى وقارنوا (مايرى بالعيان بما ينال بالفكر) مثلما فعل بعض المولدين بقوله :

وتدير عينا فى صفيحة فضة كسواد يأس فى بياض رجاء

ولكن هذا النوع من التشبيه ذاع وانتشر مع اطراد النزعة الصناعية فى الشعر، وإسراف المولدين فيه . ومن هنا شعر ابن رشيق أن مبدأ الرمانى القديم لا يمكن قبوله على علاته ، ذلك أن معرفة النفس والمعقول قد تكون أعظم من معرفة الحس وأوضح منه(١) . ولكن ابن رشيق لم يستطع أن يدعم نقده لفكرة الرمانى تدعيما كافيا . أما عبد القاهر فقد فعل ما لم يفعله ابن رشيق ، لقد وافق على المبدأ العام الذى أصَّله الرمانى، ولكنه رأى أن ذلك المبدأ يمكن أن يوسع ويصبح أكثر رحابة ومرونة ، فذهب إلى أن المعنوى المجرد يمكن أن يذيع وينتشر ، ويتعارف عليه الناس جميعا ، فيصبح لقوة معرفته وشهرته فى مرتبة الحسى سواء بسواء ، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخل بالمبدأ العام للتشبيه . وفى ضوء هذا الفهم توقف عبد القاهر إزاء قول الشاعر :

وكأن النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

وقال إن الشاعر شبه الحسى بالمعنوى لإدراكه أن المعنوى قد صار متمكنا فى الوضوح كالحسى. ذلك (أنه لما شاع وتُعُورِفَ وشُهِرَ وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق ، والبدعة بخلاف ذلك ... تخيل [الشاعر] أن السنن كلها جنس من الأجناس التى لها إشراق ونور وابيضاض فى العين ، وأن البدعة نوع

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٨/١

من الأنواع التى لها فضل اختصاص بسواد اللون ، فصار تشبيه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداع على قياس تشبيههم النجوم فى الظلام ببياض المشيب فى سواد الشباب ، أو بالأنوار وائتلافها بين النبات الشديد الخضرة)(١). وعلى هذا الأساس يظل المبدأ العام ثابتا لا يهتز ، ويظل الأصل فى التشبيه مرتبطا بالتوضيح والإبانة ، أو إلحاق الناقص بالزائد.

ومن البديهى أن حل هذه المشكلة المفتعلة يمكن أن يتم بأيسر من ذلك ، لو عولجت فكرة التوضيح أو الإبانة على أساس نفسى خالص ، يرتبط بانفعالات الشاعر المشبِّه، ومشاعره الذاتية المنفردة . إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التى يعانيها الشاعر. وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التى تزيد الواضح وضوحا ، أو تكسبه « فضل بيان »، وإنما يصبح التشبيه وسيلة ضرورية ، يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التى يعانيها ، ويوضح الجوانب الخفية منها . ومن هذه الزاوية يمكن أن نعيد النظر فى فكرة التوضيح القديمة من أصلها ، ونكشف عن زيف النتائج التى ترتبت عليها . فليس الأصل فى التشبيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى ، أو من الواضح إلى الأوضح ، أو من الناقص إلى الزائد ، أو صواب النقلة من المعنوى إلى الحسى، فذلك سوء فهم لحقيقة التشبيه الفنى، فالتشبيهات الأصيلة تبرأ من هذه الانتقالات الشكلية الزائفة، والشاعر الأصيل لا يشبه شيئا بآخر إلا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنى أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة . فضلا عن أن « المعنوى » ، الذى تحدث عنه الرمانى والعسكرى وعبد القاهر وغيرهم ، ليس نقيضا صارما « للحسى » ، فمن العسير — إن لم يكن من المستحيل — أن تتخيل « معنويا » مهما كان

---

(١) عبدالقاهر : أسرار البلاغة/٢٠٩ وقارن بالفخر الرازى : نهاية الإيجاز ٥٩ — ٦١

فى غيبه من مدركات الحس . والنقلة من المعنوى وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم الذى يحافظ على انفصال العناصر وتميزها الكامل عما سواها ، فالخيال الشعرى يوحد بين « المادى الحسى » و « الفكرى المعنوى » ويذيب الحدود المصطنعة بينهما فيتناغم الحس مع الفكر ، دون أن يفصله أو يتميز عنه .

* * *

— ٥ —

إذا كانت الصورة تسهم فى عملية إقناع المتلقى ، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه ، فإنها تحقق نفس الغاية عن طريق المبالغة فى المعنى . والصلة بين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة ، ذلك أن المبالغة تعد وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه ، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى ، أو التأكيد على بعض عناصره الهامة . لذلك قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة فى حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة ، كما فعل الرمانى والعسكرى وابن سنان . وقيل إن الغاية من التمثيل هى (المبالغة فى الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر ، والمتخيَّل كالمتحقَّق والمتوهم كالمتيقن ، ولذلك كثرت الأمثال فى كتب الله وفى الانجيل)[1] غير أن المبالغة تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح غرضا مستقلا بذاته ، وأسلوبا متميزا من أساليب الصورة فى التأثير فى المتلقى .

ولقد تبلورت الصلة بين المبالغة والإبانة من خلال دراسة الأسلوب القرآنى فى التصوير ، فقد لوحظ أن القرآن يعنف فى خطاب الجاهلين تهويلا وترغيبا ، فيلجأ إلى طريقة خاصة فى تقديم المعنى ، تعتمد على المبالغة فى الوصف اعتمادا

---

(١) العز بن عبد السلام : الإشارة إلى الإيجاز /٩٢

ملحوظا . وتوقف ابن قتيبة عند آيات من قبيل « فما بكت عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين » أو « وإن يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر » أو « وإن مكرهم لتزول منه الجبال » أو « تكاد السموات ينفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدًّا » وعدَّ طريقتها فى التصوير نوعا من المجاز ، لا يقصد به إلا المبالغة فى تمثيل المعنى ، وتضخيم وقعه فى نفوس السامعين ، أى أن قوله تعالى « فما بكت عليهم السماء والأرض » لا يعنى البكاء الحقيقى ، وإنما هو نوع من المجاز له نظائره فى لغة العرب وشعرها القديم (1) . (وأكثر ما فى القرآن من مثل هذا فإنه يأتى بكاد ، فما لم يأت بكاد ففيه إضمارها ، كقوله « وبلغت القلوب الحناجر » ، أى كادت من شدة الخوف تبلغ الحلق)(2).

واتجه الرمانى اتجاها مشابها لابن قتيبه ، فعد الاستعارة القرآنية أسلوبا من أساليب المبالغة يستخدم للتأكيد فى وصف حال أو موقف ، له أهميته ومغزاه ، وعلى ذلك أصبحت الاستعارة فى قوله تعالى « إنا لما طغى الماء حملنا كم فى الجارية » أبلغ من التعبير الحقيقى (لأن طغى علا قاهرا وهو مبالغة فى عظم الحال) (3) . وأصبح قوله تعالى « سنفرغ لكم أيها الثقلان » من قبيل الاستعارة التى تهدف إلى المبالغة ، ذلك أن (الله عز وجل لا يشغله شأن عن شأن ولكن هذا أبلغ فى الوعيد ، وحقيقته سنعمد ، إلا أنه لما كان الذى سيعمد إلى شىء قد يقصر فيه لشغله بغيره معه ، وكان الفارغ له هو البالغ فى الغالب مما يجرى به التعارف ، دلنا بذلك على المبالغة من الجهة التى هى أعرف عندنا لما كانت بهذه المنزلة ،

---

(1) ابن قتيبه : تأويل مشكل القرآن / ١٢٧ وقارن بالزمخشرى : الكشاف ٢٩٢/٢ — ٢٩٣ ، ١٠٩/٣

(2) ابن قتيبه : المرجع السابق / ١٣٠

(3) الرمانى : النكت / ٨٠

ليقع الزجر بالمبالغة - التي هي أعرف عند العامة والخاصة - موقع الحكمة)(١) . وشبيه بما نجده عند ابن قتيبة والرماني ما عند الخطابي والعسكري في القرن الرابع (٢) ، أو عند الشريفين الرضي والمرتضى في القرن الخامس(٣) . وما يقال عن الاستعارة يقال عن التشبيه القرآني الذي يقصد به المبالغة في الوصف ترغيبا وتنفيرا ، خاصة في الآيات التي تتعلق بوصف الجنة أو النار (٤) .

عالج البلاغيون المبالغة في الصورة القرآنية من زاوية الإبانة ، فذهب الرماني إلى أن (المبالغة هي الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة) (٥) ، ولكن النقاد الذين عالجوا المبالغة في الشعر أضطروا إلى تناول المسألة من زاوية أخرى .

لقد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد من أن يصطنعوا المشاعر ، وأنهم — في محاولتهم إرضاء ممدوحيهم — يعمدون إلى قدر

---

(١) الرماني : النكت /٨١

(٢) العسكري : الصناعتين /٢٦٨ - ٢٧٣ والخطابي : بيان إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن /٤٠

(٣) الشريف الرضي : تلخيص البيان /١٥٥ — ١٥٦ ، ١٨٤ والمجازات النبوية /٧٥ وأمالي المرتضى ٧٠٦/١ ، ٥٢٧

(٤) ابن ناقيا : الجمان في تشبيهات القرآن /٣١٤ — ٣١٥ ، ٣٧٠ - ٣٧١ ، ٣٧٨ — ٣٧٩

(٥) الرماني : النكت /٩٦

غير يسير من المبالغة ، فبحث النقاد هذه المبالغة ، وعالجها غير واحد منهم على أنها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الشاعر . لذلك تحدث ثعلب عن « الإفراط فى الإغراق » ومثّل له بأبيات أغلبها من شعر المديح [1] . وتحدث ابن المعتز عن « الإفراط فى الصفة » وعدّه نوعا من أنواع البديع ، التى أكثر منها المحدثون[2] . وذافع قدامة عن المبالغة فى الشعر ، مفترضا أن الغلو أفضل من الاقتصاد ، ذلك لأن الشعراء يريدون بلوغ الغاية فى « النعت » ، والخروج عن الموجود إلى باب المعدوم. وليس من الضرورى — فيما يرى قدامة — أن يكون الشاعر صادقا فى أقواله، حسبه الإتقان فى المعانى التى يعالجها، لأن وصف الشاعر هو الذى يستجاد لا اعتقاده ، فضلا عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط فى وصف ممدوحيه ، بكل ما يرفعهم عن مستوى البشر العاديين[3] . وهناك كثيرون يتفقون مع قدامة فيما ذهب إليه ، حسبنا أن نشير إلى صاحب البرهان ، والمرزبانى ، وابن وكيع التنيسى ، والعسكرى ، والشريف المرتضى[4]. فكل واحد من هؤلاء كان مدركا بطريقته الخاصة أن الشاعر مضطر إلى المبالغة اضطرارا ، خاصة فى المديح والهجاء وما يتصل بهما .

صحيح أن هناك من رفض الغلو والمبالغة ، ومال إلى الاقتصاد والصدق

---

(١) ثعلب : قواعد الشعر /٣٩ — ٤٣

(٢) ابن المعتز : البديع /٦٥ — ٦٦

(٣) قدامة : نقد الشعر /٢٦ — ٢٧ ، ٣٠ — ٣٢

(٤) البرهان فى وجوه البيان /١٨٥ — ١٨٦ ، الموشح /١٤٥ — ١٤٦ ، الصناعتين /١٣٦ — ١٣٧ ، ديوان المعانى ٢٤/١ — ٢٥ أمالى المرتضى ٩٤/٢ — ٩٧

مثلما فعل الآمدى الذى ذهب إلى أن (كل ما دنا من المعانى من الحقائق كان ألوط بالنفس ، وأحلى فى السمع ، وأولى بالاستجادة)(١) أو يقول (وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه، ولا والله ما أجوده إلا أصدقه)(٢). ولكن الخلاف بين أنصار الصدق والاقتصاد خلاف لفظى فى جوهره. إن الآمدى - مثلا - يعود فينقض كل ما قاله عندما يذهب إلى أن الشاعر (لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً)(٣) ، ويفرق - نتيجة لذلك - بين الإحالة فيما تخرجه مخرج الحقيقة ، والإحالة فيما تخرجه التوسع والمبالغة ، ويقبل أن (يبالغ الشاعر فى أشياء حتى يخرج فيها إلى المحال ، ويخرج بعضها مخرج النوادر ، فيستحسن ولا يستقبح)(٤). وهذه نتيجة لا تفترق كثيرا عما انتهى إليه قدامة الذى لا يقبل الغلو على علاته . ذلك أن قدامة يرى أن المبالغة لن تكون متقنة ولن تؤثر فى المتلقى، إلا إذا قامت على نوع من الإيهام بمشاكلة الواقع، وانحصرت فيما يمكن أن يقع ، أو فيما يجوز أن يحدث . وعلى هذا الأساس كان الغلو - عند قدامة (إنما هو تجاوز فى نعت ما للشىء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له)(٥) . وبذلك يستنكر قدامة أى خروج على حد الغلو ، الذى يجوز أن يقع ، إلى حد الممتنع ، الذى لا يجوز أن يقع ، ولا يمكن حدوثه . ولا تفترق هذه النظرة عما يذهب إليه الآمدى من استحسان المبالغة

---

(١) الآمدى : الموازنة ١٥١/١
(٢) المرجع السابق ٥٨/٢
(٣) المرجع السابق ٤٠٤/١
(٤) المرجع السابق ١٤٩/١
(٥) قدامة: نقد الشعر /١٣٢

اللائقة[1] . ذلك أن « لياقة » المبالغة تردنا إلى فكرة قدامة عن مشاكلة الواقع، وإخراج الغلو مخرجا يدل على وجود فعل محذوف ، تقديره « يكاد »[2] .

• • •

لقد اتفق الجميع على ضرورة مراعاة مقتضى الحال الخارجى ، وذهبوا إلى أن (كلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم فى طبقات)[3] ، وانتهوا إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة من الناس على حسب قدرها ، وعلى حسب ما يرجى من نفعها أو يخشى من بطشها[4] . وبلور حازم ما قيل قبله عندما ذهب إلى أنه (يجب أن يقصد فى مدح صنف صنف من الناس إلى الوصف الذى يليق به، وأن يعتمد فى مدح واحد واحد ممن يراد تقريظه ما يصلح له من تلك الفضائل وما تفرع منها ... فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من الفضائل وأجلها وأكلها كنصرة الدين ، وإفاضة العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك ، وينبغى أن يتخطى فى أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط ، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا)[5] .

---

(١) الآمدى : الموازنة ١٥٠/١

(٢) قدامة : نقد الشعر /١٣٣ وقارن بالموازنة ٣٩/١

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين ١٤٤/١

(٤) ابن المدبر : الرسالة العذراء ، رسائل البلغاء /٢٢٩ — ٢٣٠ ابن سنان: سر الفصاحة /٢٤٧

(٥) حازم : منهاج البلغاء /١٧٠

ولم يكن النقاد فى ذلك مشرعين لما ينبغى أن يكون عليه الشعر، بقدر ما كانوا مسجلين للنتائج الملموسة التى أدت إليها الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربى . ففى عصور الحكم الفردى المطلق كانت الرعية ترى فى الحكام أنصاف آلهة ، وكان الخوف من بطش هؤلاء الحكام، والأمل فى نوالهم، يؤدى إلى المبالغة فى وصفهم، والغلو فى تصويرهم . وكان الحكام بدورهم لا يقبلون من الشعراء إلا ما يثبت مهابتهم فى نفوس الرعية ، ويضخم صورهم فى أوهام المحكومين . وصنوف الهوان التى لاقاها الشعراء لأنهم تبسطوا فى الحديث عن الحكام ، أو لأنهم وصفوا الخلفاء بأقل مما ينبغى أن يوصفوا به ، أكثر من أن نحصيها أو نعددها فى هذا المجال . حسبنا أن نشير إلى أن الخوف الشديد من الحكام ، والرغبة العارمة فى الحصول على عطاياهم ، كان يدفع الشعراء دفعا إلى المبالغة ، وينتهى بالنقاد إلى تقبلها فى الشعر باعتبارها أمرا ضروريا . ولم يكن حديث قدامة عن درجات الفضائل الأربع التى نقلها عن أفلاطون ، ودفاعه عن الغلو فى الشعر ، إلا تعبيرا نقديا عن واقع اجتماعى ، عاشه الشعراء والنقاد على السواء[1] .

ومن الطبيعى أن يذهب النقاد إلى أن (أمدح المدح ما يكون بالتفضيل)[2]. ويعاب الشعراء الذين تبسطوا فى الحديث عن الحكام أو صوّروهم باعتبارهم أشخاصا عاديين . فيأخذ النقاد على الأحوص قوله :

وأراك تفعل ما تقول وبعضهم مذق الحديث يقول ما لا يفعل

لأنه خاطب الملوك بخطاب العامة ، وأقدار الملوك أجل من ذلك ، فإنها

---

(١) راجع ما يؤكد ذلك عند عبد القادر القط : حركات التجديد فى الشعر العباسى ؛ إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين /٤٣٢ وما بعدها

(٢) العسكرى : ديوان المعانى ٤٣/١

(لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العـــامة وإنما تمدح بالإغراق والتفضيل بما لا يتسع غيرهم لفعله)(١) . ويعاب على الأخطل قوله فى عبد الملك بن مروان :

وقد جعل الله الخلافة منهم لأبيض لاعارى الخوان ولاجدب

لأن الصورة لاتناسب مقتضى الحال (ولو مدح بها حرسيا لعبد الملك لكان قد قصر به) وعابوا على كثير قوله :

وإن أمير المؤمنين برفقه غزا كامنات الود منى فنالها

لأنه جعل أمير المؤمنين يتودد إليه ، وإنما تمدح الملوك — فيما يقال — بمثل قول الشاعر(٢) :

له همم لا منتهى لكبارها وهمته الصغرى أجل من الدهر

له راحة لو أن معشار جودها على البر كان البر أندى من البحر

وعاب الآمدى — وهو من يدعى الميل إلى الصدق — أبا تمام بقوله :

سعى فاستنزل الشرف اقتسارا ولولا السعى لم تكن المساعى

لأن الممدوح إذا استنزل الشرف صار غير شريف ، والأفضل أن يقال (ترقى إلى الشرف الأعلى فحواه ، وبلغ النجم، أو علا على الشمس)(٣). وليس هناك فرق بين المديح أو الهجاء أو الرثاء ، لأن الهجاء نفى للصفات التى يمدح بها ، والرثاء مدح للميت تتغير فيه الأفعال والضمائر لتشير إلى المضى بدلا من الإشارة إلى الحال والاستقبال(٤) .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ١٠٤/٢ وقارن بابن المدبر : الرسالة العذراء/٢٣٢

(٢) العسكرى : الصناعتين /٧٥

(٣) الآمدى : الموازنة ٢٢٨/١

(٤) راجع ابن سلام: طبقات فحول الشعراء / ١٧٤ وابن الجراح: الورقة/ ٩ وقدامة : نقد الشعر /٤٩

ومن الطبيعى أن تقترن أغراض الصورة الفنية بالمبالغة ، فيقال إن المجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة : المبالغة والبيان والإيجاز(١) . ويقال عن الكناية إن الأصل فى حسنها يرجع إلى ما توقعه من المبالغة فى الوصف(٢) . وأما التشبيه فإنه يهدف إلى المبالغة ، ذلك أنك (لم ترد تشبيه الشىء بغيره إلا وأنت تقصد به تقرير المشبه فى النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، فيستفاد من ذلك المبالغة فيما قصد من التشبيه على جميع وجوهه ... وهذا القول ينسحب على جميع وجوه التشبيه ، فإنه لا يخلو من إفادة المبالغة فى حال من الأحوال وإلا لم يستحق أن يكون تشبيهاً، لأن إفادته المبالغة هى مقصده الأعظم وبابه الأوسع)(٣). ولذلك ذهب ابن سنان إلى أن التشبيه يهدف إلى المبالغة لأنه (يمثل الشىء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه ، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة)(٤) . ويذهب ابن الأثير إلى ضرورة تقدير لفظة « أفعل » فى التشبيه (فإن لم تقدر فيه لفظة أفعل فليس بتشبيه بليغ، ألا ترى أنا نقول فى التشبيه المضمر الأداة «زيد أسد» فقد شبهنا زيدا بالأسد الذى هو أشجع منه . فإن لم يكن المشبه به فى هذا المقام أشجع من « زيد » الذى هو المشبه ، لكان التشبيه ناقصا ، إذ لا مبالغة فيه)(٥).

أما الاستعارة فقد قرنها العسكرى بتأكيد المعنى والمبالغة فيه(٦) . كما قرنها

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ١٣٢/٢

(٢) ابن سنان : سر الفصاحة /٢٢١

(٣) راجع على الجندى : فن التشبيه ٧٠/١ — ٧١

(٤) ابن سنان : سر الفصاحة /٢٣٧ والمثل السائر ١٣٢/٢

(٥) ابن الأثير : المثل السائر ١٩٢/٢

(٦) العسكرى : الصناعتين /٢٦٨

عبد القاهر بالمبالغة والإيجاز وميزها بذلك عن التشبيه(١) . ولذلك ذهب الرازى إلى أن حسن الاستعارة (إنما يكون إذا تضمنت المبـــالغة فى التشبيه مع الإيجاز)(٢) .

وميز عبد القاهر بين التشبيهات نفسها على أساس ما تؤديه من مبالغة، فأصبح التشبيه المحذوف الأداة أكثر تحقيقا للمبالغة من التشبيه الظاهر الأداة وإذا قلت (زيد كالأسد أو مثل الأسد أو شبيه بالأسد تجد ذلك كله تشبيها غفلا ساذجا، ثم تقول كأن زيدا الأسد فيكون تشبيها أيضا، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا ، لأنك ترى له صورة خاصة ، وتجدك قد فخمت المعنى وزدت فيه ، بأن أفدت أنه من شدة الشجاعة وشدة البطش وأن قلبه قلب لا يخامره الروع ولا يدخله الذعر ، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه . ثم تقول لئن لقيته ليلقينّك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة لكن فى صورة أحسن وصفة أخص ، وذلك أنك تجعله فى « كأن » يتوهم أنه الأسد ، وتجعله ها هنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين)(٣).

ولا تتفاوت درجات المبالغة فى التشبيه ، تبعا لتفاوت صياغته فحسب ، بل إن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدى إلى المبالغة أيضا . فإذا كانت العادة أن يشبّه الممدوح بالأسد، فإن قلب التشبيه وتشبيه الأسد بالممدوح يؤكد المبالغة فى الوصف ، ويصعد بالممدوح إلى مرتبة المثال الذى ينبغى أن تقاس به الأشياء . ولقد أشار أبو أحمد العسكرى وابن جنى وغيرهما إلى قلب التشبيه بقصد

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٢١ ودلائل الاعجاز /٢٨٢

(٢) الفخر الرازى : نهاية الايجاز

(٣) عبد القاهر : دلائل الإعجاز /٢٧٦ والمفتاح /١٦٨

المبالغة(١) . لكن عبد القاهر بسط الموضوع بسطا لافتا (٢) ، وتوقف عند قول الشاعر :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

وعده بمثابة وجه من أوجه المبالغة والإغراق ، يقوم على ادعاء أن الفرع قد صار أصلا يقاس عليه . وكأن الشاعر قد استكثر للصباح أن يشبه به وجه الخليفة فعكس الأمر وجعل وجه الخليفة (أعرف وأشهر وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا ووجه الخليفة أصلا)(٣) .

ويرى عبد القاهر أن مثل هذا النوع من التشبيه أشد تأثيرا فى المتلقى ، لأنه (يوقع المبالغة فى نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيد كها من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجى الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ، ولا إشفاق من خلاف مخالف ... والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور خاص ، وحدث بها من الفرح عجيب)(٤) .

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخييل عند عبدالقاهر يلاحظ أنها بمثابة أوجه متعددة للمبالغة والإغراق . خذ مثلا قول الشاعر :

---

(١) أبو أحمد العسكرى : المصون /٦١ — ٦٤ وابن جنى : الخصائص ١/٣٠٠ — ٣٠٣ والمرزوقى : شرح الحماسة ١/٣٧٨

(٢) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٨٧ — ١٨٨ ، ٢٠٢

(٣) المرجع السابق / ٢٠٥

(٤) المرجع السابق / ٢٠٦

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووصفك منتحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

تجد أنه قائم على التشبيه ، إلا أن الشاعر أراد التناهي في المبالغة والإغراق والإغراب فعكس التشبيه ، وجعل الممدوح هو المثال الذى تقاس عليه الأشياء ، وبذلك أصبح نسيم الرياض مسروقا من نسيمه ، وجمالها محاكيا لجماله (١) . أما بيت المتنبي :

لم تحك نائلك السحابُ وإنما حُمَّتْ به فصبيبها الرحضاء

فإنه ينبع من نفس الرغبة (لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث) فإن المتنبي (وضع المعنى وضعا وصوره فى صورة خرج معها إلى ما لا أصل له فى التشبيه) وما ذلك إلا (للتناهي فى المبالغة والاغراق فى وصف الممدوح) (٢) . ويكشف إعجاب عبد القاهر بهذا البيت السقيم وأمثاله عن المدى الذى يمكن أن تتحول إليه الصورة الفنية ، عندما تربط ربطا لا فكاك لها منه بالمبالغة والغلو .

ولم يكن عبدالقاهر بدعا فيما صنع ، فهناك اتفاق لافت على تأكيد الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلى الحد الذى جعل ابن رشيق يقول (ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة إلى كثير من محاسن الكلام)(٣) ومن العسير أن يفهم ذلك التركيز على الصلة بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة إلا فى ضوء ما أشرنا إليه من تقبل المبالغة فى الشعر نتيجة لظروف اجتماعية شاذة

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة ٢٥٥.
(٢) المرجع السابق /٢٥٦
(٣) ابن رشيق : العمدة ٢/٥٥

تباعدت فيها الشقة بين الحكام والرعية ، وانعدمت فيها الصلة بين ذات الشاعر وما يصطنعه من شعر . ولا مفر من أن ترتبط الصورة -نتيجة لذلك - بالتحسين والتقبيح .

* * *

— ٦ —

التحسين والتقبيح مصطلح كلامى تبلورت حدوده وأبعاده عند المعتزلة ، فهو أصل من أصولهم الخمسة المعروفة ، لكن المصطلح انتقل إلى مجال البحث البلاغى ليشير إلى قدرة الكلام البليغ على إيهام المتلقى ومخادعته ، وما يترتب على ذلك من وقفة سلوكية خاصة يتخذها المتلقى إزاء موضوع الكلام . وإذا كان المصطلح يشير فى استخدامه الاعتزالى إلى قدرة العقل على معرفة الصواب والخطأ ، وتعقله لما فى الأشياء من حسن أو قبح ، فإنه يشير فى استخدامه البلاغى إلى قدرة البليغ على تغيير وقع المعانى والأفكار على نفس المتلقى . وعندما تصبح الصورة الفنية وسيلة للتحسين والتقبيح فإنها تؤدى إلى ترغيب المتلقى فى أمر من الأمور أو تنفيره منه . وتتحقق هذه الغاية عندما يربط البليغ المعانى الأصلية التى يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها ، لكنها أشد قبحا أو حسنا ، فتسرى صفات الحسن أو القبح من المعانى الثانوية إلى المعانى الأصلية ، فيميل المتلقى إليها أو ينفر منها ، تبعاً للمبدأ القديم الذى يرى أن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر(١) .

ولقد التفت الجاحظ فى المعتزلى إلى هذا عندما تحدث عن إشباع الشاعر للصفة فى حالتى المديح والهجاء(٢) . وإشباع الصفة فى حالة المدح هو التحسين ،

(١) راجع على الجندى : فن التشبيه ١/٢٢٣

(٢) الجاحظ : الحيوان ٦/١٣٨ ، ٤/٥٣ .

أما إشباعها فى حالة الهجاء فهو التقبيح ، والفرق بين الحالتين فرق بين إشباع أحسن ما فى صفات الشيء وإشباع أقبح ما فيها . ولقد ذهب الجاحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشيء ويهجوه فى نفس الوقت ، دون أن يكون مناقضا لنفسه ، أو مفارقا لصفة الصدق ، أو خارجا عن طباع الشيء ذاته . إن كل شيء - فيما يقول - له محاسنه ومساوئه ، وصفات الأشياء تتدرج بين طرفين متقابلين ، يحتوى أعلاهما المحاسن ، ويشتمل أدناهما على المساوىء ، ولا يوجد شيء إلا ويجتمع فيه الضدان ، وتتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح . ولن يكون الشاعر كاذبا لو مدح الشيء وذمه فى وقت واحد ، كل ما فى الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها فى حالة المدح ، ثم عاد وركز على صفات القبح وأشبعها فى حالة الهجاء ، وكلا الأمرين موجود فى طباع الشيء نفسه ، لا يخرج عن حدود صفاته (فإنه ليس شيء إلا وله وجهان وطرفان وطريقان ، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين ، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين)[1] .

ولقد عقب بعض المتأخرين على ما قاله الجاحظ بأن أكثر هذا النوع من المدح والهجاء إنما يجرى (على جهة المنافقة لا على جهة المناصفة ... وإلا فالشيء لا يوافق ضده فيكون الحسن قبيحا فى حالة واحدة ، والمدح ذما لمعنى واحد)[2] وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع الجاحظ فيما ذهب إليه ، فقد كان يعبر عن نظرة متأصلة ، تقرن براعة الشاعر بقدرته على الإقناع .

وترتبط براعة الإقناع بالقدرة على تحسين الشيء وتقبيحه . وشأن الخطيب

---

(١) الجاحظ : الحيوان ١٧٤/٥ — ١٧٥ وقارن بابن رشيق : العمدة ٢٤٨/١ — ٢٤٩ وحازم : منهاج البلغاء /٧٣ — ٧٤

(٢) الشريشى : شرح المقامات ٥٢/١ وقارن بابن رشيق / العمدة ٢٧/١

البارع فى ذلك شأن الشاعر الحاذق ، فكلاهما قادر على تغيير الحقائق ، وعكس صفات الأشياء . وإذا كان الأصمعى عرَّف « أشعر الناس» بأنه ذلك الذى (يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً)(١) فإن هذا التعريف ينطبق على الخطيب ، فليست صناعة الخطيب إلا أن (يعظِّم شأن الأشياء الحقيرة ويصغِّر شأن الأشياء العظيمة)(٢) . ويختلط مفهوم البلاغة - عند القدماء - بمفهوم الجدل الكلامى ، وما يتصل به من قدرة على إثبات الشيء ونقيضه ، فليس الشأن فى البلاغة تحسين الحسن (وإنما الشأن فى تحسين ما ليس بحسن ، وتصحيح ما ليس بصحيح ، بضرب من الاحتيال)(٣) ، ولا غرابة فى ذلك فالبلاغة هى (تصوير الحق فى صورة الباطل والباطل فى صورة الحق)(٤). ولم تكن غايات التخييل الشعرى - عند الفلاسفة - تفترق كثيرا عن ذلك الفهم الشائع للبلاغة والشعر، فالتخييل - كما أشرنا من قبل - طريقة خاصة فى تقديم المعانى تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقى ، كما أنه نوع من القياس الخادع ، يهدف إلى تنفير المتلقى من شىء وترغيبه فيه ، بضرب من التحسين والتقبيح .

ولقد تأثر عبد القاهر بما قاله الفلاسفة عن قدرة الأقاويل الشعرية على بسط النفس وقبضها، واتفق معهم على رد جانب كبير من تأثير الشعر إلى قدرته على تحسين الأشياء وتقبيحها . ولذلك ذهب إلى أن الاحتفال فى «الصويرات» و«التخييلات»

---

(١) العسكرى : الصناعتين /٣٨٠ وابن أبى الأصبع : تحرير التحبير /٢٣٣ .
(٢) أبو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر /٩٣
(٣) العسكرى : الصناعتين /٥٣
(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ١/١١٣ ، ٢٢٠ والعسكرى : الصناعتين /٥٣ وديوان المعانى ١/٨٨ والعمدة ١/٢٤٧

يهز الممدوحين ويحركهم ويحدث ضربا من الفتنة فى نفس المتلقى إلى الدرجة التى تكشف عن قدرة الشعر على أن (يكسب الدنى رفعة والغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويطأ من قدر ذى العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويتهضمه ، ويخدش وجه الجمال ويتخونه ، ويعطى الشبهة سلطان الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة ، ويصنع من المادة الخسيسة بدعاً تغلو فى القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الإكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام ، دون الأجسام والأجرام ، ولذلك قال .. ابن سكرة فأحسن[1] :

والشعر نار بلا دخان ... وللقوافى رقى لطيفة
لو هجى المسك وهو أهل ... لكل مدح لصار جيفة
كم من ثقيل المحل سام ... هوت به أحرف خفيفة

ولا يفترق هذا الذى يقوله عبد القاهر عما قاله الفلاسفة عن قدرة التخييل الشعرى على مغالطة المتلقى ومخادعته ، واستدراجه - فى غيبة من رويته - إلى ما يخالف عقله وعلمه .

وعلى الرغم من أن عبد القاهر وازن بين التخييل والتصديق ، وانتهى إلى تفضيل الثانى على الأول ، فإن ذلك التفضيل ظل منحصراً فى مستوى التأصيل النظرى فحسب، أما على مستوى التطبيق العملى ، فقد انحاز عبد القاهر إلى جانب التخييل، وأعجب بقدرته اللافتة على عكس الحقائق وقلب الأوضاع . ولن تجد عبد القاهر معجبا بشيء من الأشياء قدر إعجابه بالشعر الذى يقوم على الجدل والاستدلال ، ويتشابه فيه أسلوب الشاعر والخطيب، فيخادع من يتلقاه ويستدرجه . وكأن الشاعر

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٣١٧ - ٣١٨

ـ عند عبد القاهر ـ « متكلم » يجيد الجدل ، ويتوسل بكل أنواع القياس وطرائق الاستدلال، كى يثبت لسامعه فكرة من الأفكار أو معنى من المعانى . ولا ضير على الشاعر لو توسل ، لتحقيق هذه الغاية ، بشىء غير يسير من الاحتيال والمغالطة ، فالغاية تبرر الوسيلة ، والشاعر القادر على إثبات ما ليس بصحيح أبرع وأحذق من الذى يقتصر على إثبات ما اتفق الجميع على صوابه . (ومن عجيب ما اتفق فى هذا الباب قول ابن المعتز فى ذم القمر ، واجتراؤه بقدرة البيان على تقبيحه ، وهو الأصل والمثل ، وعليه الاعتماد والمعول فى تحسين كل حسن ، وتزيين كل مزين . ذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر ، وقلب الصور ، وأنه لايهاب أن يخرق الإجماع ، ويسحر العقول ، ويقتسر الطباع ، وهو[1] :

يا سارق الأنوار من شمس الضحى يا مثكلى طيب الكرى ومنغصى

أما ضياء الشمس فيك فناقص وأرى حرارة نارها لم تنقص

لم يظفر التشبيـــه منك بطائل متسلخ بهقاً كلون الأبرص

ولا شك أن ذلك الحذق الذى يمكن الشاعر من تقبيح ما اتفق الجميع على تحسينه وضرب المثل به فى الجمال والحسن ، يستلزم قدرة فائقة على الاستدلال ، وبراعة خاصة فى الحجاج ، وإلا فإن الشاعر لن يفلح فى جذب المتلقى إلى الاقتناع والتصديق. ولن يقدم الاعتماد على المعانى الحقيقية للشاعر أى عون فى تلك المحاجة العقلية الخالصة . التخييل فى مثل هذه الحالة أكثر فائدة وأقوى تأثيراً ، ذلك أن التخييل يجعل من اجتماع الشيئين فى وصف من الأوصاف ، علة لحكم من الأحكام، تحول طرافته دون الانتباه إلى ما فيه من مغالطة ، ويغرى ظاهره البراق بالتسامح فى مخالفته المعقول أو مقتضيات العقول . (وينبغى أن تعلم أن باب التشبيهات ،

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة / ٢٢١ــ٢٢٢

قد حظى من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتى الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ... فن ذلك قول ابن الرومى :

خجلت خدود الورد من تفضيله	خجلا توردها عليه شـــاهد
لم يخجل الورد المورد لونه	إلا وناحله الفضيـــلة عاند
للنرجس الفضل المبين وإن أبى	آب وحاد عن الطريقة حائد
فصل القضيـــة إن هذا قائد	زهر الرياض وإن هذا طارد
شتان بين اثنين هذا موعد	بتسلب الدنيا وهذا واعد

وترتيب الصنعة فى هذه القطعة أنه عمل أولا على قلب طرفى التشبيه ... فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك فى قلبه ، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة ، فجعل علته أن فُضِّـل على النرجس ووضع فى منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها ، فصار يتشور من ذلك ، ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزىء ، ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ، ويفرط حتى تصير كالهزء بمن قصد بها . ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر فى سحر البيان ما رأيت من وضع حجاج فى شأن النرجس وجهة استحقاقه الفضل على الورد ، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له ... وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطائف وبدع وظرائف ، لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعه الإطراء)[1] .

ولقد حرصت على أن أنقل نصوص عبد القاهر — رغم طولها — لأوضح مدى ما يمكن أن يصل إليه مفهوم الصورة ، فى ظل تصور قاصر يوحد ما بين

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /٢٦٢ — ٢٦٤ .

الشعر والخطابة ، ولا يفصل بين استخدام الصورة فى الشعر ، والاستدلال فى المنطق ، وكيف ينتهى ذلك بفساد ملحوظ فى عملية التذوق نفسها .

ولا يختلف ما انتهى إليه عبدالقاهر فى هذا المجال عما انتهى إليه المتأخرون عنه . وعلى سبيل المثال فإن ماقاله عبد القاهر عن قدرة الشعر على عكس الحقائق وتغيير الأشياء لا يختلف عما قاله الفخر الرازى من (أن أكثر الغرض من التشبيه التخييل الذى يقوم مقام التصديق فى الترغيب والترهيب)[1] ، أو ما يقوله ابن الأثير من أن العبارة المجازية تخدع السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال فى غيبة من رويته، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقبى ما كان منه ، وندم على ما فعل (وأعجب ما فى العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعى فى بعض الأحوال ، حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويشجع بها الجبان ، ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر ، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو إقدام على أمر مهول)[2] . وما ينطبق على العبارة المجازية ينطبق على كل الأنواع البلاغية المندرجة تحت المجاز، فالتشبيه — مثلا — فائدته (إثبات الخيال فى النفس بصورة المشبه به ، أو بمعناه ، وذلك أوكد فى طرق الترغيب فيه أو التنفير عنه . ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هى أحسن منها كان ذلك مثبتا فى النفس خيالا قبيحا يدعو إلى التنفير عنها ، وهذا لا نزاع فيه)[3] .

ولا نحتاج بعد ذلك أن نسهب فى توضيح مفهوم حازم للتحسين والتقبيح ، أو نشير تفصيلا إلى نصائحه التعليمية لمن يريد تقبيح الشىء أو تحسينه ، إما من

---

(١) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز /٥٩
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١١١/١
(٣) المرجع السابق ١٢٤/٢

جهة الشيء نفسه ، أو من جهة فعله أو اعتقاده أو طلبه[1]، وما يتصل بذلك من حصر منطقى لأوجه التحسين والتقبيح فى أربع وعشرين صورة[2] ، تكتمل بمعرفتها الجهات .(التى يعتنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه ، أو التى هى أعوان للعمدة)[3]. حسبنا هذه الإشارة، إلى جانب ما قدمناه من نصوص ، توضح مدى ما يمكن أن يلحق مفهوم الصورة عندما تختلط غاية الشعر بالجدل الكلامى والخطابى .

قد يكون لمفهوم التحسين والتقبيح — على النحو الذى عرضناه — جذور أرسطية ترتد إلى غاية المحاكاة ووظيفتها . ولعل الجاحظ عندما تحدث عن إشباع الصفة فى حالتى المدح والذم كان متأثراً — على نحو ما — بترجمة قديمة أو تلخيص قديم لكتاب الشعر الأرسطى . ولا شك فى تأثر عبد القاهر وحازم بما قاله الفلاسفة عن التخييل ، وما ردوه إليه من قدرة على تحسين الشيء وتقبيحه . لكن علينا أن نلاحظ الفرق الواضح بين غاية المحاكاة عند أرسطو ، وغاية التحسين والتقبيح عند عبد القاهر وحازم وأمثالهما من النقاد والبلاغيين .

لقد اقترن التخييل — وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا — بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، ذلك أن المحاكاة عند أرسطو تصور أخيارا أفضل من الأخيار العاديين أو أشرارا أسوأ من الأشرار العاديين ، وفى كلتا الحالتين تجسم الخير أو الشر ، فتحسن الخير لأنه جميل ، وتقبح الشر لأنه قبيح ، ولا تقلب الحقائق بأى حال . أما عند

---

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء /١٠٨
(٢) المرجع السابق /١٠٧
(٣) المرجع السابق /٣٤٦ وانظر ٧٣ — ٧٤ ، ٨٤ — ٨٥

العرب فقد تجاوزت المحاكاة تحسين الحسن وتقبيح القبيح ، إلى تحسين القبيح أو تقبيح الحسن ، وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة ، وفقدت المحاكاة بذلك محتواها الأخلاقي الذي يربط الجمال اللذة بالخير ، كما أشار أرسطو في الخطابة(١). قد يكون السبب في ذلك أن الفلاسفة جعلوا الشعر قسما من أقسام المنطق ، مما جعلهم يقرنون القول الشعري بالقياس الخادع ، ولكن علينا أن نضع في الاعتبار طبيعة الإطار الاجتماعي الذي عاش في ظله الفلاسفة والنقاد ، ووظيفة الشعر الإجتماعية داخل ذلك الإطار . ومن الطبيعي أن يتفهم الفلاسفة والنقاد غاية المحاكاة الأرسطية في ضوء الظروف الاجتماعية الخاصة بهم ، بل يمكن لنا أن نفترض أن تقبل الفلاسفة لفكرة دخول الشعر في أقسام المنطق وتسليمهم الكامل بها ، لم يكن إلا نتيجة ترتبت — بشكل غير مباشر — على فهمهم لطبيعة الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي .

ومن هذه الزاوية ، يمكن أن نفسر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب، وما ترتب على ذلك من بعد واضح عن أرسطو . بل نفسر ما حدث من خلط بين أفكار «السوفسطائيين» عن الخطابة وأفكار أرسطو عن الشعر . لقد ميزوا — أي الفلاسفة — بين الشعر والخطابة من حيث الوسيلة، إلا أنهم قربوا بينهما من حيث الغاية، وسمحوا للخطيب أن يتوسل ببعض الأقاويل المخيلة، كما سمحوا للشاعر أن يتوسل ببعض الأقاويل الإقناعية . وأشار الفارابي إلى أن كثيرا من الشعراء يجمع في شعره بين القول المخيل والقول المقنع (وعلى هذا يوجد أكثر الشعر) (٢) . مما أدى بحازم إلى القول بأنه (لا ينبغي أن ينحى بالمعاني أبدا منحى واحدا من

---

(١) راجع ابن سينا : الخطابة / ٨٤ وابن رشد : تلخيص الخطابة /١٤٣

(٢) الفارابي : جوامع الشعر /١٧٣ وقارن بابن سينا : عيون الحكمة / ١٣ — ١٤ والخطابة /٢٠٥ — ٢٠٦ وفن الشعر /١٦٢ — ١٦٣

التخييل أو الإقناع ولكن تردف التخييلية أو الطريقة الشعرية بالإقناعية ، والإقناعية في الخطابة بالشعرية)[1]. ومعنى ذلك أن المادة التي يتعامل بها الشاعر والخطيب تتشابه في أنها قضايا يتألف منها نوعان من القياس في المنطق ، فهي وإن افترقت في النوع متفقة في الجنس، مما يجعل الصلة بينهما وثيقة ، ويجعل الاستخدام الشعري للصورة الفنية لا يفترق كثيراً عن الاستخدام الخطابي لها ، فكلاهما يهدف إلى شيء واحد (وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه)[2] .

هذا الخلط بين الشعر والخطابة كان له ما يدعمه — بل ما يؤدي إليه — في واقع الحياة في البيئات التي عاش فيها الفلاسفة أو اتصلوا بها ، وهي بيئات ربطت تأثير القرآن بقدرته الساحرة على الاستمالة والإقناع ، وحولت الشاعر إلى خطيب يتولى الدعاية لمن يعمل في خدمتهم، مما أدى بالشعراء أنفسهم إلى الإلحاح — شيئاً فشيئاً — على أساليب الجدل الخطابي ، وما يتصل بها من حجاج يقوم على المغالطة والمخادعة . ولقد برر ابن الرومي هذه المغالطة والمخادعة بقوله [3] :

في زخرف القول ترويج لباطله ... والحق قد يعتريه سوء تعبير

تقول هذا مجاج النحل تمدحه ... وإن ذممت فقل قيء الزنابير

مدحاً وذماً وما جاوزت وصفهما ... حسن البيان يرى الظلماء كالنور

لكنه تبرير يشي بهوان الواقع الاجتماعي للشعراء، وما يحدث فيه من اضطرار الشاعر إلى مدح من لا يستحق المديح ، وما يترتب على ذلك من تحسين ما ليس

(١) حازم : منهاج البلغاء /٣٥٨

(٢) المرجع السابق /٣٦١

(٣) على الجندي : فن التشبيه ٢٢٣/١

بحسن، خوفاً من البطش أو طلباً للنوال، ولقد عبر «عمر دُر» عن ذلك تعبيراً بالغ الصدق عندما قال : (١).

كم أذلت المديح فى حد قوم كان كفراً بالمجد ذلك الحمد
حرج ألجأ الصدوق إلى الميـ ن وما من لوازم العيش بد

ومن الواضح أن وعى فيلسوف مثل ابن سينا بظروف عصره، قد جعله يدرك أن الأديب مضطر إلى المغالطة، عندما يمدح من لا يستحق المدح، ولذلك قال (وقد يتلطف فى المدح على سبيل كالمغالطة، فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها فى معرض الفضيلة، إذا كانت أقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة، أو قد كان يلزمها والفضيلة شىء واحد يعمهما، وهذا مما يضطر إليه الخطيب إذا أحوج إلى مدح الناقصين، فيجعل الشىء الذى تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما مكان نفس الفضيلة، فيقال للحريز إنه حسن المشورة، وللفاسق إنه لطيف العشرة وللغبى إنه حليم، وللغضوب القطوب إنه نبيل ذو سمت، وللأبله المغفل عن اللذات إنه عفيف، وللمتهور إنه شجاع، وللماجن إنه ظريف، وللمبذر فى الشهوات إنه سخى) (٢).

ولو حاولنا رد هذه العبارات إلى أصولها الارسطية، وقارناها بما قاله أرسطو فى الخطابة، وجدنا الفرق واضحاً بين ما قاله ابن سينا، وما يقوله أرسطو. لقد ذهب أرسطو إلى أن الخطيب — فى الخطابة الاستدلالية — قد لا يقتصر على ما يتفق تمام الاتفاق مع الصفات الحقيقية، بل يعالج أيضاً ما هو قريب منها، فلا بأس من إظهار الرجل الطيب بمظهر البله والغفلة، أو تشبيه المتهور بالشجاعة

(١) جلال الخياط : التكسب بالشعر /٦٨ وانظر مصادره.
(٢) ابن سينا : الخطابة /٨٨ — ٨٩

والمسرف بالكرم ، بشرط أن يختار الخطيب — فى حالة المدح أو الذم — أقرب الصفات المتقاربة وأجداها على صاحبها [1] . ولم يشر أرسطو إلى اضطرار الخطيب إلى مدح الناقصين . أما المترجم العربى القديم للخطابة ، فقد تابع الفكرة الأرسطيه فى مجملها دون أن يضيف إليها شيئا من عنده (٢) . أما ابن سينا فقد ضخم فكرة التحسين والقبيح ، وأضاف إليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب أو اضطراره إلى مدح الناقصين ، وما يترتب على ذلك من مغالطة ، وهى إضافة لا يمكن أن ترد إلا إلى وعى ابن سينا بالمقتضيات الاجتماعية التى تطبع الأديب بطابعها .

ولقد كان حازم القرطاجنى ، الذى تأثر بابن سينا كل التأثر ، مدركا لهذه المقتضيات ، ومدركا لما تفرضه على الشاعر من لجوء إلى الكذب والمغالطة ، فقال (وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر ، بالنسبة إلى مقصده فى الشعر . فقد يريد تقبيح حسن ، وتحسين قبيح ، فلا يجد القول الصادق فى هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة) (٣) ولا يختلف ما يعنيه حازم بكذب الشاعر عما قصد إليه ابن سينا باضطرار الخطيب إلى المغالطة ، فكلا الأمرين يرتد إلى موقف اجتماعى واحد يفرض على الشاعر كما يفرض على الخطيب . ولا يجد الناقد بدأ من تسجيله والاشادة به .

* * *

---

(١) Aristotle, The Art of Rhetoric, PP. 97—98.

(٢) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة /٤١

(٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء /٧٢

توقفنا عند تصور الناقد القديم للجانب النفعى المباشر من الصورة ، وتأملنا ماترتب عليه من مفاهيم تربط الطريقة التى تصاغ بها الصور بالتأثير فى انفعالات المتلقى ، وتوجيه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها، تتوافق أو تتناسب مع الغاية الإجتماعية المباشرة للشعر . وأوضحنا كيف تستهدف الصورة — فى ظل هذه المفاهيم — إقناع المتلقى بفكرة من الأفكار أو معنى من المعانى ، وكيف تتوسل لذلك بالشرح والتوضيح ، أو المبالغة ، أو التحسين والتقبيح ، وكيف ينتهى بها الأمر إلى أن تصبح أسلوبا جامدا من أساليب الإثبات ، ونوعا من أنواع الاستدلال المنطقى .

ونود أن نتوقف عند الجانب الثانى من الصورة ، أعنى ذلك الجانب الذى لايهدف إلى نفع مباشرا ، ولايقصد به توجيه سلوك المتلقى ومواقفه ، بقـــدر مايقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية ، هى غاية فى ذاتها ، وليست وسيلة لأى شىء آخر . ولقد أشرت من قبل إلى أن شعر الوصف ومايتصل به من حرص على محاكاة العالم الخارجى يمكن أن يندرج تحت هذا الجانب من الصورة. ونود أن نرى تصور الناقد القديم لهذا الجانب ، وماترتب عليه من نتائج أو مفاهيم .

لقد اقترن الوصف — منذ البداية — بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجى ، وتقديمها فى صور أمينة تعكس المشهد ، وتحرص على تصوير المنظور الخارجى كل الحرص . ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره وثيقة تاريخية ، يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الاعراب، وماصاحب ذلك من إلحاح على أن العرب (أودعت أشعارها من الأوصاف

والتشبيهات والحكم ماأحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادى وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم مارأوه منها وفيها ، وفى كل واحدة منها فى فصول الزمان على اختلافها)(١) .

من هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدرا للمعارف العامة و« وثيقة فيزيقية » تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان . فإذا أراد الجاحظ أن يثبت — مثلا — أن الأفعى (ربما . . . باتت عند رأس الرجل وعلى فراشه فلاتنهشه)(٢) ، أو أن (أجناس الحيوان التى لاتستطيع أن تسمح بالمشى ضروب)(٣) ، أو أن الحمام (ربما سكن أجواف الركايا وفى البير التى لاتورد)(٤) ، عاد إلى الشعر القديم واستشهد بمافيه ليستدل به على صحة معلوماته وصوابها .

ولقد تأثر الجاحظ فى هذه النظرة باللغويين السابقين عليه . ذلك أن اللغويين تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعا أمينا من النقل ، يصف الاشياء ويحكيها على ماهى عليه ، وكما شوهدت من غير اعتماد لإغراب ولا لإبداع . وفى ضوء هذا الفهم خطأوا وصف زهير للضفادع :

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقا

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر / ٠٩

(٢) الجاحظ : الحيوان ٤ / ٢١٥

(٣) المرجع السابق ٥ / ٢١٢

(٤) المرجع السابق ٣ / ٢٤١

(وقالوا : ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغم والغرق ، وإنما ذلك لأنهن يضن فى الشطوط)[1] . كما أخذ يونس على امرىء القيس قوله :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت   تعرض أثناء الوشاح المفصل

لأن الثريا لا تتعرض إنما الاعتراض للجوزاء[2] .

ولقد أدت هذه النظرة باللغويين إلى افتراض مؤداه أن الشاعر لا يستطيع أن يصف شيئا من الأشياء ، إلا إذا خبره خبرة تامة ، وعرفه معرفة تصل إلى حد التخصص الدقيق[3] ، ويبدو أن بعض الشعراء القدماء آمنوا بصواب هذه النظرة ، فلقد أجاب رؤبة على من خطأ وصفه لقوائم الفرس :

يهوين شتى ويقعن وفقا

بقوله (أدننى من ذنب البعير ، أى لست أبصر الخيل ، وإنما أنا بصير بالإبل)[4] ، كما يقال إن الكميت قابل ذا الرمة فى الكوفة ، فأخبره أنه عارض إحدى قصائده ، فاستمع إليه ذو الرمة حتى فرغ ثم قال له (ما أحسن ما قلت إلا أنك إذا شبهت الشىء ليس تجىء به جيدا ولكنك تقع قريبا ،

---

(١) الشعر والشعراء / ١٥١ — ١٥٢ والموشح / ٤٧ — ٤٨ والموازنة ١ / ٣٨ والوساطة / ١٠ — ١١ والصناعتين / ٧٢ .

(٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٧٣ — ٧٤ والشعر والشعراء / ١١ والموشح / ٣٦ .

(٣) راجع طبقات فحول الشعراء / ١٠٧ الشعر والشعراء / ٢٣٠ مجالس ثعلب ١ / ١٤١ العمدة ٢ / ٢٩٥ — ٢٩٦ .

(٤) العسكرى : الصناعتين / ٨٩ والشعر والشعراء ٢ / ٤٩٦ والعمدة ٢ / ٢٩٦ .

فلا يقدر انسان أن يقول أخطأت ولا أصبت تقع بين ذلك ، ولم تصف كما وصفت أنا ولا كما شبهت) فقال له الكميت (وتدرى لم ذاك ؟! ... لأنك تشبه شيئا قد رأيته بعينك وأنا أشبه ماوصف لى ولم أره بعينى) فقال له ذو الرمة (صدقت هو ذاك) (١) .

وكان من الطبيعى أن تنمو هذه النظرة وتزداد مع تطور النقد العربى وازدهار فن الوصف فى الشعر ، والنظر إليه باعتباره غرضا مستقلا له أهمية المديح والهجاء . وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ، ووجد مايدعمه فى الأفكار الأرسطية التى بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة . وتصبح الصوره الوصفية الناجحة هى التى تنقل العالم الخارجى لتعكس فى خيال المتلقى مشاهده المحسوسة ، إلى الدرجة التى تجعل المتلقى يشعر أنه فى حضرة المشهد نفسه ويعاينه .

وهكذا يحدد قدامة الوصف بأنه (ذكر الشىء بما فيه من الأحوال والهيئات) ويرى أنه (لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفا من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته)(٢) . مما يترتب عليه أن يكون أفضل الشعراء هو الذى ينقل صفات الأشياء ويستقصى أظهر هيئاتها ليحكيها لسامعه ، مثلما فعل الشماخ فى قوله :

خلت غير آثار الاراجيل ترتمى تقعقع فى الآباط منها وفاضها

---

(١) المرزبانى : الموشح / ١٩٥

(٢) قدامة : نقد الشعر / ٦٢

(فقد أتى فى هذا البيت بذكر الرَّجالة وبين عن أفعالها بقوله ترتمى ، وعن الحال فى مقدار سيرها بوصف تقوقع الوفاض ، إذ كان فى ذلك دليل على أنه الهرولة أو نحوها من ضروب السير ، ودل أيضا على الموضع الذى حملت فيه الرجالة الوفاض ، وهى أوعية السهام ، حيث قال : فى الآباط ، فاستوعب أكثر هيئات النبالة وأتى من صفاتها بأولاها وأظهرها عليه ، وحكاها حتى كأن سامع قوله يراها)(١) .

وينقل العسكرى كعادته هذه الفكرة عن قدامة فيقول (إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معانى الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك)(٢) . وتنتشر فكرة الربط بين صور الشعر الوصفية ومحاكاة الأشياء ووضعها نصب العين انتشاراً ملحوظاً . فنجد الآمدى يتابع قدامة ، ويرى أن الشاعر الحاذق هو من (يصور لك الأشياء بصورها)(٣) . ويلح على الجانب البصرى من شعر الوصف أو ما يسميه « المعنى المشاهد »(٤) مفترضا أنه كلما كان الشاعر قادرا على نقل المشهد للمتلقى كان أحذق وأبرع من غيره . وتصبح تلك الصورة الوصفية للبحترى :

ترامَوك من أقصى السماط فقصروا خطاهم وقد جازوا الستور وهم عجل
إذا قلبوا أبصارهم من مهابة ومالوا بلحظ خلت أنهم قبل

(من فاخر المدح ، ومصيب الوصف ، وفى اقتصاص مثل هذه الأحوال يظهر

---

(١) المرجع السابق /٦٢ — ٦٣
(٢) العسكرى : الصناعتين /١٢٨ — ١٢٩
(٣) الآمدى : الموازنة ٢/٢٩٩
(٤) المرجع السابق ٢/٢٢

حذق الشاعر وبراعته)(١) . ويصنع ابن رشيق صنع سابقيه ، فيربط البراعة فى وصف « حقيقة الحال » بالبراعة فى التصوير (ألا ترى إلى قول جميل فى وصفه امرأة فاجأها :

غدا لاعب فى الحى لم يدر أننا ... نمر ولا أرض لنا بطريق
فلما انتحيناه اتقانا بكمه ... فأعلن عن روعاتنا بشهيق

كيف وصف حقيقة الحال حتى صورها تصويرا)(٢) . وأحسن الوصف — عند ابن رشيق — (ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع)(٣) .

ومن العسير أن نفهم ما يقوله قدامة عن « حكاية » الشيء و « تمثيله للحس بنعته » أو ما يقوله العسكرى من أن أجود الوصف هو الذى يصور الموصوف « فتراه نصب عينك » أو ما يرويه ابن رشيق من أن (أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً)(٤) إلا إذا ربطناه بالمحاكاة الأرسطية بمفهومها الحرفى الساذج ، وما اقترن به من مقارنة الشعر بالرسم . بل إن عبارة العسكرى «تراه نصب عينك» عبارة أرسطية الأصل، ذلك أن أرسطو تحدث — فى الخطابة — عن الاستعارات والتعبيرات الرشيقة التى « تضع الشيء نصب الأعين »(٥) . ونحن نعرف أن كتاب الخطابة قد ترجم فى أوائل القرن الثالث . والترجمة التى وصلتنا واضحة كل

---

(١) الآمدى : الموازنة ٢/٣٧١
(٢) ابن رشيق : قراضة الذهب /٣٠ — ٣١
(٣) ابن رشيق : العمدة ٢/٢٢٦
(٤) المرجع السابق ٢/٢٢٦
(٥) Aristotle, The Art of Rhetoric, p. 399.

الوضوح فى هذا المصطلح ، فالمترجم يستخدم نفس الكلمات « وضع الشىء نصب العين »(١) ، مما يؤكد التأثير الأرسطى فى أفكار قدامة والعسكرى عن الوصف .

ومن المؤكد أن ربط الوصف بالنقل الحرفى وجد مايدعمه فى الأصداء العربية لنظرية المحاكاة التى فهمت — فى جانب من جوانبها — على أنها تصوير وتمثيل شبه حرفى للعالم الخارجى . لقد انتهى ابن سينا إلى أن المحاكاة (هى إيراد الشىء وليس هو . . . كما يحاكى الحيوان الطبيعى بصورة هى فى الظاهر كالطبيعى)(٢) . ونظر ابن سينا إلى المحاكاة من جانبها الوظيفى فردها إلى جوانب ثلاثة : تحسين ، وتقبيح ، ومطابقة(٣) ، وانتهى إلى أن التحسين والتقبيح طريقان إلى غاية واحدة هى إثارة انفعال يؤدى إلى فعل ، يتجلى فى قبض النفس أو بسطها إزاء أمر من الأمور . أما المطابقة فليست إلا مجرد استمتاع حسى بوصف الأشياء .

وإذا قارنا مفهوم المحاكاة عند ابن سينا بمفهومها عند أرسطو وجدنا ابن سينا يركز تركيزا لافتا على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجى ، مما يجعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطى ، ويحولها إلى نقل سلبى للعالم الخارجى . لقد تحدث أرسطو — مثلا — عن أنواع الخطأ الشعرى ، وردها إلى نوعين : خطأ جوهرى يتبع الشعر نفسه ، وخطأ ثانوى يتبع أعراضه . فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه وضعف شاعريته ، فالخطأ — فى هذه الحالة — راجع إلى جوهر الشعر نفسه ، أما إذا أخطأ الشاعر فصوّر جوادا يمد قدميه الأماميتين

---

(١) أرسطو طاليس : الخطابة ، الترجمة العربية القديمة /٢١٤ ، ٢١٧

(٢) ابن سينا : فن الشعر /١٦٨

(٣) المرجع السابق /١٧٠

معا ، أو توهم أن أنثى الأيِّل من ذوات القرون ، فإن ذلك خطأ عرضى لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها بل يرجع إلى صناعة أخرى ، ولا يعاب به الشاعر مثل الخطأ الأول ، ذلك أن المهم هو البراعة فى المحاكاة لا المطابقة الحرفية للعـــالم الخارجى ، فالشاعر قد يصور الأشياء كما ينبغى أن تكون ، أو كما يتصورها الناس. وعلى هذا الأساس ينتهى أرسطو إلى أن تصوير المستحيل يمكن أن يكون من قبيل الخطأ الذى يتسامح فيه ، إذا كانت المحاكاة جيدة تحقق الغاية المرجوة منها. أما إذا كان تصوير المستحيل مظهرا لعجز فى المحاكاة ، وسذاجة من المحاكى ، فذلك هـو الخطأ الذى لا يغتفر [1]. ولم يستطع ابن سينا أن يفهم ذلك كله ؛ خلط بين الخطأ الثانوى والخطأ الجوهرى ، وألح إلحاحا شديدا على حرفيه المحاكاة فقال (من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه فى المحاكاة ، كمن يحاكى بأيل أنثى ويجعل لها قرنا عظيما . . . ومن ذلك أن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها ، فيبكت ذلك الشاعر بأن فعلك ضد الواجب . . . ولا تصح المحاكاة بما لا يمكن ، وإن كان غير ظاهر الإحالة ولا مشهورها) (٢) ، وذلك كله بعيد عن أفكار أرسطو .

ولقد أدى تحريف ابن سينا لمفهوم المحاكاة الأرسطية إلى تحريف أشد عند ابن رشد ، ولذلك ذهب ابن رشد إلى أننا (نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء . . . وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء ، مثلما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات التى يعملها المهرة من المصورين) (٣) . ويرى أن الأغلاط التى تقع فى الشعر ويجب توبيخ الشاعر فيها ستة أصناف ، منها (أن يحاكى بغير ممكن ،

---

(١) شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / ١٤٢ — ١٤٤

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦ — ١٩٧

(٣) ابن رشد : فن الشعر / ٢٠٦

بل ممتنع)ومنها تحريف المحاكاة (وذلك مثلما يعرض المصور أن يزيد فى الصورة عضوا ليس فيها ، أو يصوره فى غير المكان الذى هو فيه ، كن يصور الرجلين فى مقدم الحيوان ذى الأربع ، واليدين فى مؤخره . وينبغى أن يتفقد مثال هذا فى أشعار العرب ، وقريب منه عندى قول بعض المحدثين الأندلسيين يصف الفرس (١).

وعلى أذنيه أذن ثالث من سنان السمهرى الأزرق

وكان ذلك التحريف فى مفهوم المحاكاة الارسطية يمهد الطريق أمام حازم القرطاجنى ليقع فى نفس الأخطاء التى وقع فيها ابن سينا وابن رشد . لقد فهم حازم المحاكاة باعتبارها تصويرا وتمثيلا للعالم الخارجى ، وانتهى إلى أن الأقاويل الشعرية تهدف إلى (تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود وتمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هى عليه تمويها وإيهاما) (٢). ومعنى ذلك أن المحاكاة تقسم — بحسب ما يقصد بها — إلى محاكاة تحسين ، أو تقبيح ، أو مطابقة . فإذا كان التحسين أو التقبيح يقصد به (إنهاض النفوس إلى فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة)(٣) . فإن محاكاة المطابقة لايقصد منها (إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح فى بعض المواضع التى يعتمد فيها وصف الشىء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه) (٤) . والمذهب الأمثل فى النوع الأخير من المحاكاة هو (محاكاة الحسن

---

(١) المرجع السابق / ٢٤٧ — ٢٤٨
(٢) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١٢٠
(٣) المرجع السابق/ ١٠٦
(٤) المرجع السابق /٩٢.

بالحسن والقبيح بالقبيح)[١] أى تصوير عناصر العالم الخارجى وتمثيلها فى الأذهان على ماهى عليه ، دون تمويه أو إيهام .

ويلح حازم على المماثلة الواضحة بين صور المحاكاة وأصلها الخارجى الذى تمثله . وسواء أكانت المحاكاة تقوم على تخييل صورة الشىء بصفاته ذاتها ، أو تخييله بصفات شىء آخر يماثله ، وهو مايسميه حازم المحاكاة التشبيهية ، فلابد من وجود تشابه قوى وتماثل دقيق بين المحاكاة وأصلها المباشر ، أو بين «المثال» و«الممثل به»[٢] . وهذا أمر طبيعى طالما أن الأصل فى المحاكاة هو تخييل أجزاء الشىء حتى (تقوم صورته بذلك فى الخيال الذهنى على حد ماهى عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل)[٣] .

ومن هذه الزاوية يرد حازم الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء ، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقى بالصورة الفنية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة بين الصورة وأصلها الذى تحاكيه . [٤] وكأن الهزة التى يشعر بها المتلقى إزاء الصورة لاتحدث إلا عندما يتعرف فيها المتلقى على الأشياء التى عرفها من قبل ، ويعجب ببراعة نقلها ، ودقة المماثلة بينها وبين الأصل الذى يعرفه . وبذلك لايكمل الالتذاذ بالتخييل أو المحاكاة للمتلقى إلا بأن يكون (قد سبق للنفس إحساس بالشىء المخيَّل وتقدم لها عهد به)[٥] . ومن ثم يذهب حازم إلى أنه (ينبغى أن يكون المثال المحاكى به

---

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء/ ١١٣
(٢) المرجع السابق / ٩٤ ، ٩٥ ، ١١٣
(٣) المرجع السابق / ١١٩ .
(٤) المرجع السابق / ١١٦ — ١١٧
(٥) المرجع السابق / ١١٨

معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية . ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل)[1] .

• • •

ما الذى ينتج حين ينظر إلى شعر الوصف على هذا النحو ؟ إن مثل هذه النظرة تغذى الاعتقاد القديم فى الصدق الحرفى لتشبيهات الشعراء ، وتدعم الفكرة القائلة أن العرب قد ضمنت أشعارها من التشبيهات ماأدركه عيانها وحسها (فشبهت الشىء بمثله تشبيها صادقا على ماذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها)[2] . مما يترتب عليه الإلحاح على دقة التشبيه وتوافقه الكامل مع عناصر العالم الخارجى .

والتشبيه أوضح الأنواع البلاغية ارتباطا بفن الوصف ، ذلك أنه — بحكم تكوينه — يضع الشىء إزاء مايقابله على نحو لا نجده فى الاستعارة التى تلغى الحدود الواقعية بين الأشياء . وأوضح مايظهر ذلك الجانب من التشبيه عندما يراد به مجرد المطابقة ، فلا يكون الغرض منه شرحا أو توضيحا ، أو مبالغه ، أو تحسينا أو تقبيحا . وفى هذه الحالة يستند التشبيه إلى مشابهة ماديه بحتة ، ترد إلى هيئات الأشياء وأشكالها ، ولا تتعداها إلى مايسمى بأوجه الشبه العقلية . وعندئذ ينطبق كل طرف من طرفى التشبيه على الآخر انطباقا كاملا ، إلى الدرجة التى يمكن معها عكس الطرفين ، ووضع كل واحد منهما موضع الآخر(٣) .

ويصبح صواب التشبيه — فى هذه الحالة — مردودا إلى التطابق المادى

---

(١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء / ١١٢
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر / ١١
(٣) المرجع السابق / ١١ وقدامة / نقد الشعر ٥٥ .

الكامل بين الطرفين وخضوعه الكامل لما عليه الموصوف فى العالم الخارجى ، إلى الدرجة التى يغدو معها التشبيه فعلا آلياً للمحاكاة . ومن هذه الزاوية لام القدماء أبا نواس لأنه شبه عين الأسد بعين المخنوق :

كأنما عينه إذا نظرت بارزة الجفن عين مخنوق

لأن التشبيه ضد ما عليه الموصوف فى الواقع ، فالأسد لا يوصف بجحوظ العين ، بل بغؤورها(1) وخطّأوا وصفه مخلب الكلب :

كأنما الأظفور من قنابه موسى صناع رد فى نصابه

(لأنه ظن أن مخالب الكلب كمخلب الأسد والسنور الذى ينستر إذا أرادا ، حتى لا يتبين ، وعند حاجتهما تظهر المخالب حجنا محددة يفترسان بها ، والكلب مبسوط اليد أبدا غير منقبض)(2) . وهكذا نجد أن معيار الصحة فى التشبيه يقوم على إدراك التشابه الكامل أو التطابق الحرفى بين المشبه والمشبه به ، فى ضوء الأصل الفيزيقى الموصوف ، وهى مسألة تتم فى ضوء المحاكاة بمفهومها الساذج الذى يجعلها من قبيل النسخ الحرفى ، أو التمثيل البصرى لمشاهد الطبيعة .

ولقد ترتب على هذه النظرة افتراض مؤداه أن التشبيه أصعب من الاستعارة ؛ لأن الاستعارة لا يطلب فيها إلا التناسب المنطقى بين المعنى الأصلى والمجازى ، أما التشبيه فإنه يتطلب ، فضلا عن ذلك التناسب ، مماثلة مادية دقيقة بين الطرفين ، ومعاينة فعلية لهما يمكن أن تستغنى عنها الاستعارة . لذلك ذهب ابن رشيق إلى أن (أشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه ، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء

---

(1) الجاحظ : الحيوان ٤/٤٥٧ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢/٨٠١

(2) المرزبانى : الموشح /٥٧٣

العيان)(١) . وطالما أن وصف الإنسان لما يراه أصوب من وصفه مالم يره ، فإنه (تشبيه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيه ما أبصر بما لم يبصر)(٢) (ألا ترى إلى أبي نواس — وهو مقدم في المحدثين — لما وصف الأسد وليس من معارفه ، ولعله ما شاهده قط إلا مرة في العمر، إن كان شاهده ، دخل عليه الوهم فجعل عينيه بارزة وشبّهها بعيون المخنوق، وقام عنده أن هذا أشنع وأشبه بشتامة وجه الأسد، وذهب عنه من صفة أبي زبيد وغيره لغؤور عينيه ما هو أعلم به ممن أخذ عليه)(٣). ولقد أدى هذا الفهم بابن رشيق إلى مطالبة المحدثين بالانصراف عن وصف عناصر الحياة البدوية التي لا يعرفون عنها الكثير إلى عناصر عالمهم الحضري فذلك أولى بهم، وهم أجدر بالإجادة فيه(٤) .

ويتوقف عبد القاهر طويلا عند فكرة التفصيل في التشبيه ، ويردها إلى إدراك العناصر الحرفية الدقيقة في الموصوف ، وهكذا يصبح قول عنترة :

يتـــابع لا يبتغي غيره بأبيض كالقبس الملتهب

أقل مرتبة من قول امرىء القيس :

جمعت ردينيا كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان

لدقة تطابق أطراف التشبيه في البيت الأخير ، رغم أن المشبه به في كليهما واحد وهو شعلة النار ، إذ أن امرأ القيس قصد إلى التفصيل الدقيق ، وتروى في حال كل واحد من الفرع والأصل ، حتى قام في نفسه حينئذ شك في أنه بالأصل

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٨٥/١

(٢) المرجع السابق ٢٣٦/٢

(٣) المرجع السابق ٢٤٠/٢

(٤) المرجع السابق ٢٩٥/٢—٢٩٦ .

شيء يقدح حقيقة الشبه ، وهو الدخان الذى يعلو رأس الشعلة ، وأنه ليس فى رأس السنان ما يشبه ذلك (وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدى الشيء كما هو أن تستثنى الدخان وتنفى ، وتقصر التشبيه على مجرد السنا ، وتصوّر السنان فيه مقطوعا عن الدخان . ولو فرضت أن يقع هذا كله على حد البديهة من غير أن يخطر ببالك ما ذكرت لك قدرت محالا لا يتصور)[1] .

ولا شك أن الإلحاح على علاقة التشبيه بالتفصيل — وهى فكرة أقدم من عبد القاهر[2] — يؤدى إلى الإعجاب الشديد بحشد التشبيهات وتكرارها داخل البيت الواحد أو الأبيات ، ذلك أن الحشد يؤدى إلى استقصاء عناصر المشابهة ، كما أن التكرار يؤدى إلى اقتناص كل المشابهات الممكنة عقلا . ومن هنا كنا نسمع عن الإعجاب بتشبيه الشيء بأشياء متعددة فى بيت أو أبيات قليلة[3] ، أو تشبيه شيئين بشيئين[4] ، أو تشبيه أربعة أشياء بما يماثلها فى بيت واحد[5] ، ويصل الإحصاء إلى تسجيل تشبيه ستة أشياء بستة غيرها ، وذلك فى قول ابن المعتز ، الذى يعد القمة فى ذلك[6] :

---

(١) عبد القاهر : أسرار البلاغة /١٥٠

(٢) راجع الآمدى : الموازنة /١٨٦—١٨٧ والحاتمى : الرسالة الموضحة /٤٣ . والبغدادى : قانون البلاغة ؛ رسائل البلغاء ٤٤٢—٤٤٣

(٣) راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/ ١٣٩ — ١٤٠ وقدامة نقد الشعر /٥٩

(٤) المبرد: الكامل ٣/ ٣٢ والبرهان فى وجوه البيان /١٨٤ — ١٨٥ وحلية المحاضرة /٥١ والجمان /٢٢٧—٢٢٨

(٥) العسكرى : الصناعتين /٢٤٩ ، ٢٥١

(٦) أمالى المرتضى ٢/ ١٣٠

بدر وليـــل وغصن وجه وشـــعر وقد
خمـر وورد ودُرٌّ ريـق وثغر وخـد

وإذا انتقلنا من التشبيه إلى الوصف بوجه عام، وجدنا أن الإلحاح على المحاكاة يؤدى إلى مجموعة من المبادىء المضللة ، أهمها افتراض أن الوصف لا بد أن يشبه الشيء الموصوف ويماثله كل المماثلة ، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء واستيعاب الصفات ، دون أن يوضع فى الاعتبار عامل الاختيار عند الشاعر ، أو ما تقوم عليه العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجى .

ونتيجة لذلك الحرص على الاستقصاء واستيعاب الصفات وضع قدامة — ضمن نعوت الجودة فى المغالى الشعرية — ما أسماه « التتميم » (وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التى تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به)[1] ، وتحدث عما أسماه « صحة التقسيم » وهو (أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها)[2] ومثال ذلك قول الشاعر يصف فرسا على هيئته من جميع جهاته :

أما إذا استقبلته فكأنه باز يكفكف أن يطير وقد رأى
أما إذا استدبرته فتسوقه ساق قوص الوقع عارية النسا
أما إذا استعرضته متمطرا فتقول هذا مثل سرحان الغضا

(فلم يدع هذا الشاعر قسما من أقسام النصبة التى ترى فى الفرس إذا رئى عليها إلا أتى به ... فإن هذا الشاعر ... وصف الجهات التى يراها الإنسان من الفرس إذا كان على بسيط الأرض، وكان الرجل قائما أو قاعدا، إذ كانت هذه الحال هى

(١) قدامة : نقد الشعر /٧٥
(٢) المرجع السابق ٧٠

التى يرى الإنسان عليها الحيل فى أكثر الأمر)[1] .

ويذهب حازم إلى أن وصف الشاعر لا يكمل إلا إذا حصّل جميع معانى الشىء الموصوف واستقصى عناصره، كما أنه ينبغى على الشاعر ترتيب عناصر المحاكاة تبعا لترتيبها فى العالم الخارجى، ذلك أن الشاعر يجرى مجرى الرسام، والمحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر(٢) . فإذا كان الرسام يلتزم قواعد المنظور الخارجى، ويصور عناصره تبعا لما هى عليه فى الخارج، فلا يضع النحر فى صدر الحيوان إلا تاليا للعنق، كذلك الشاعر عليه أن يوالى بين أجزاء الصور تبعا لعناصرها الموجودة فى العالم الخارجى[3] . فيكون الشاعر (بمنزلة المصور الذى يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشىء، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق، وهذا فى تخييلات الأشياء المقصود تخييل جزء جزء منها واجب، مثل أن يبدأ بتخييل أعالى الإنسان، ويختم بتخييل أسفله)[4] . وبذلك تصبح المحاكاة التامة فى الوصف (هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشىء الموصوف[5]) . والمحاكاة التامة للتاريخ هى (استقصاء أجزاء الخبر المحاكَى وموالاتها على ما انتظمت عليه حال وقوعها)(٦) . ويصبح كمال المعنى مرتبطا (باستيفاء أجزائه البسيطة، أو استيفاء أجزائه المركبة، لأن المعانى

---

(١) قدامة : نقد الشعر /٧١ وقارن بمنهاج البلغاء /١٠٠ — ١٠١

(٢) حازم : منهاج البلغاء /١٠٤ ، ١٢٩ ، ٢٤٩ — ٢٥٠

(٣) المرجع السابق /١٠٤

(٤) المرجع السابق /١٠١

(٥) المرجع السابق /١٠٥

(٦) المرجع السابق /١٠٥

منها ما ينحل إلى أجزاء مركبة ، ومنها ما لاينحل إلا إلى أجزاء بسيطة)[1] .

وهكذا يلح الناقد القديم على استيعاب الصفات ، واقتصاص الهيئات ، دون أن يدرك أن هذه أمور لا تتناسب مع طبيعة الشعر الحقة،أو طبيعة الصورة الفنية. وإذا افترضنا أن الشاعر قادر على محاكاة الطبيعة ونقل عناصرها ، فى صور أمينة تحكى مشاهدها ، وتمثلها للمتلقى تمثيلا دقيقا ، فما فائدة الشعر فى هذه الحالة ؟ ولماذا لا يكون الاكتفاء بالأصل أفضل من تأمل الصورة ؟ أو يكون تأمل الموصوف أكثر امتاعا من تأمل الوصف ؟ وهل يمكن أن تتحقق فى الوصف — بعد أن يصبح مجرد محاكاة للطبيعة — صفات من قبيل الابتكار،أو الاختراع أو الابتداع ، أو غيرها من الصفات الأثيرة عند الناقد القديم ؟

ويبدو أن مثل هذه الأسئلة كانت تراود بعض النقاد القدماء وتؤرقهم ، وتدفعهم إلى التشكك فى المسلمات الشائعة حول فن الوصف ، وإعادة النظر فى الإعجاب بقدرته على تصوير الموصوف وتمثيله ، أو إلى محاولة تبرير المحاكاة نفسها تبريرا جماليا .

لقد توقف الآمدى — مثلا — إزاء أبيات البحترى :

وليلة هومنا على العيس أرسلت ... بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح كان تشبثى ... بعطفى غزال بت وهنا أغازله
وكم من يد لليل عندى حميدة ... وللصبح من خطب تذم غوائله

وعلق عليها بقوله (وهذا كله إنما حسن هذا الحسن ، وقبلته النفوس ، لأنه

---

(١) حازم : منهاج البلغاء / ١٣١ ، ١٥٤

اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو به، من غير زيادة ولا نقصان) ولكن ناقداً آخر مثل الشريف المرتضى ، لم يعجب بالأبيات ورأى أنها أبيات عادية لا بلاغة فيها ولا براعة ، ولم يعجب — بالتالى — بتبرير الآمدى لجمالها ، فعقب عليه بقوله (وكم من مخبر عن الشيء على خلاف ما هو به لكلامه القبول وإلى القلوب منه الوصال)(١) . وتوقف ابن الأثير إزاء أبيات أبى نواس :

تدار علينا الراح فى عسجدية حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفى جنباتها مها تدريها بالقسى الفوارس
فللخمر مادارت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس

ويلاحظ أن العلماء قبله قد أكثروا من وصفها بالابتداع مع أنه لم يجد فيها شيئا مبتدعا ذلك (أن أبا نواس رأى كأسا من الذهب ذات تصاوير ، فحكاها فى شعره ، والذى عندى فى هذا أنه من المعانى المشاهدة ، فإن هذه الخمر لم تحمل إلا ماء يسيراً ، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها ، وكان الماء فيها قليلا بقدر القلانس التى على رءوسها . وهذه حكاية حال مشاهدة بالبصر)(٢) . وشبيه بذلك الرأى ما قاله ابن الأثير — أيضا — عن تشبيه امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى

ذلك أن التشبيه ليس من قبيل الصورة الأصيلة ، التى تحقق لمتلقيها فائدة مرجوة ، أو متعة ملحوظة (وغاية مافيه أنه رأى صورة فحكاها فى المماثلة

---

(١) الشريف المرتضى : طيف الخيال /٣٩
(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١٣/٢ — ١٤

بينها وبين صورة أخرى ، وليس ثم سوى ذلك)(١) .

ويقارن ابن الأثير بين التشبيه الذى يقتصر على « حكاية الحال المشاهدة » فحسب والتشبيه الذى يتجاوز ذلك إلى تقديم صورة يستنبطها الفكر ويبتدعها ابتداعا . وبذلك يصبح تشبيه البحترى :

خلق منهم تردد فيهم   وليته عصابة من عصابة
كالحسام الجراز يبقى على الده   ـر ويفنى فى كل حين قرابه

أفضل من تشبيهات ابن الرومى :

أدرك ثقاتك إنهم وقعوا   فى نرجس معه ابنة العنب
فهم بحال لو بصرت بها   سبحت من عجب ومن عجب
ريحانهم ذهب على درر   وشرابهم درر على ذهب

لأن ابن الرومى اقتصر على « الحكاية » بينما استنبط البحترى تشبيهه استنباطا من خاطره(٢) .

ولقد واجه حازم الشكوك التى أثارها المرتضى وابن الأثير ، فطرح على نفسه سؤالا فى غاية الأهمية وهو : لماذا لا يكون التذاذ المتلقى بالشىء المحكى نفسه أكثر من التذاذه بالمحاكاة نفسها ؟ وأجاب حازم على ذلك السؤال بقوله: إن انفعالنا بالرؤية المباشرة لموضوع المحاكاة يختلف فى طبيعته عن انفعالنا بالمحاكاة ذاتها ؛ ذلك أن الانفعال الأول نابع من حسن الشىء فى ذاته ، أما

---

(١) ابن الأثير : الاستدراك/٦٠

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ١٤١/٢

الانفعال الثانى فإنه نابع من «التعجب» . ولا شك أن اللذة التى تصحب مشاهدتنا لامرأة جميلة — مثلا — تختلف نوعا وكيفا عن اللذة التى نعانيها ، لو شاهدنا نفس المرأة فى لوحة مرسومه ، فاللذة الأولى وليدة الصبوة إلى المرأة ذاتها ، ومرتبطة بما يتعلق للنفس بها من مآرب ، أما اللذة الثانية فهى وليدة استمتاع جمالى خالص باللوحة نفسها ، ومرتبطة (بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة فى تقديرها على ماحكى بها)(١) . وربما كان اعجابنا باللوحة أقوى وأشد من إعجابنا بالأصل (بل الأمر فى الأكثر على ذلك)(٢) . لأن الأصل المحكى قد لا يكون حسنا أو جميلا فى كل حال ، ولكن تخييله بالمحاكاة يخلع عليه صفة الجمال ، ويجعله مثيراً للإعجاب فى كل الأحوال ، والدليل على ذلك أن النفس التى تنفر من مطالعة المشاهد القبيحة المستبشعة فى الواقع ، تعود فتلتذ بها عندما تشاهدها فى لوحة أو تمثال ، فيكون موقع تلك المشاهد من النفوس مستلذا (لا لأنها حسنة فى أنفسها ، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكى بها عند مقايستها به)(٣) .

وإذا كان الأمر كذلك فإن المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذى تحاكيه ، وأكثر منه قدرة على إثارة الإعجاب ، أو « التعجيب » . ذلك أن القول المخيل (قل ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك... إلى أكثر ما يمكن)(٤) . والتعجيب فى الشعر إما أن يكون من جهة إبداع محاكاة

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٢٧

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) المرجع السابق /١١٦

(٤) المرجع السابق /١٢٧

الشيء وتخيله فى ذاته ، كما يحدث فى المحاكاة المباشرة ، وعندئذ تصبح نسبة القول المخيل إلى النفس والسمع (نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سرما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النوار فى صفحات الماء ، ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء فى المياه أقل تكرارا على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهى لها أشد استطرافا ، وأيضا فإنه يقع فى اقتران تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو مما يقع بين اقتران بعض المتلونات ببعض)[1] .

وقد يحدث التعجيب بالقول المخيل بوسيلة أخرى ، كأن يخيل الشيء عن طريق غيره ، ويحاكى بصفات شيء آخر يماثله ، كما يحدث فى المحاكاة التشبيهية . وعندئذ تبتهج النفس لنقلتها من المجاز إلى الحقيقة ، أو من الممثل به إلى المثال (ونظير ذلك من المحاكاة أن يقرن بالشيء الحقيقى فى الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية ، كقول حبيب :

دمن طالما التقت أدمع الـ ... ـمزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخى :

لما ساءنى أن وشحتنى سيوفهم ... وإنك لى دون الوشاح وشاح

لحسن اقتران أدمع العشاق وهى حقيقة بأدمع المزن وهى غير حقيقية ، واقتران الوشاح الذى هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق وهو غير حقيقى ، يجرى فى حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذى له حقيقة بمثاله فى الغدير ولا حقيقة له من العين ، فإن المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من العين)[2] .

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٢٨ — ١٢٩

(٢) المرجع السابق /١٢٨

ولا يشك حازم في أن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفاته الذاتية، ذلك أن المحاكاة الأولى أكثر جدة وطرافة. فإذا كانت المحاكاة المباشرة تضعنا في مواجهة الشيء نفسه بلا مواربة، وتشف عنه كما تشف آنية الزجاج عما تحويه، فإن محاكاة الشيء بغيره لا توصلنا إلى الأصل المحكى إلا عن طريق نوع من المقايسة، أو الاستدلال أكثر خفاء وحذقا، بحيث تكتمل متعة التعرف على ما بدا خافيا لأول وهلة، وما يصحب ذلك من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب (١). وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع (٢)، لأن « الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها »(٣). « والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدى إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك، كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها » (٤).

وهكذا تصبح صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكى وأبهج، لأنها أقل منه تكرارا على العين، وبالتالي أكثر استطرافا وغرابة، والنفس أميل ما تكون إلى الاستطراف. وفضلا عن ذلك فإن صور المحاكاة تقوم على « اقترانات » جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية، وبينها وبين العالم الخارجي من ناحية

---

(١) حازم : منهاج البلغاء /١٢٩
(٢) المرجع السابق /٧١
(٣) المرجع السابق /٩٠
(٤) المرجع السابق /٩٦

أخرى . ولقد رد أرسطو جانبا من جمال المحاكاة إلى مايصحبها من لذة التعرف على موضوعاتها ، وذهب إلى أننا نبتهج برؤية الصور المحاكية لأننا نستنبط منها ما تدل عليه. وما يقصده حازم بحسن الاقتران فى المحاكاة قريب مما كان يقصده أرسطو بلذة التعرف التى تحملها صور المحاكاة إلى المتلقى . وإذا أضفنا إلى ذلك ما تتميز به المحاكاة الناجحة — عند حازم — من تجانس شكلى ، واتساق «صورى» ، لا تتميز به مادتها الأصيلة أو موضوعها المحكى فى كل الأحوال ، أدركنا ما لأرسطو من أثر فى فهم حازم لجمال المحاكاة ، وتبريره للذة التى تصحبها تبريرا شكليا ، وثيق الصلة بمفهوم « العلة الصورية » عند المعلم الأول .

● ● ●

— ٨ —

أهم ما نلاحظه على تبرير حازم لجمال المحاكاة هو تجاهله التام للمبدع . إن المحاكاة المباشرة أجمل من الأصل لأنها أكثر استطرافا ، والمحاكاة التشبيهية أجمل من المباشرة لأنها تنقل المتلقى من هذا الطرف إلى ذلك بنوع من الاستدلال ، وهذا تبرير يذكرنا بما قاله الفخر الرازى عن اللذة التى يخلفها المجاز فى المتلقى . يضاف إلى ذلك سحر المحاكاة وقدرتها اللافتة على تحسين القبيح وقلبه إلى جمال خالص ، يمكن أن يثير اللذة بعد أن كان يثير الاشمئزاز . ولكن ما الذى يجعل الشاعر مضطرا إلى ذلك كله ؟ ولماذا يقلب القبح جمالا ، أو يجعل صورة المرأة التى يعشقها أجمل بكثير من المرأة نفسها ؟ وهل يصدر فى كل ما يفعله عن ضرورة داخلية أقوى منه ، تلك أسئلة لن نجد لها إجابة مقنعة عند حازم أو غيره من النقاد .

قصارى ما نجده عند حازم هو « التعجيب» . و« والتعجيب » كلمة موهمة ، كل ما يفهم منها أن المحاكاة قادرة — لما فيها من تجانس شكلى أو غرابة —

على إثارة الإعجاب الدائم فى المتلقى . ومن الطبيعى أن يعود حازم إلى أرسطو كى يفيد منه فى تبرير جمال المحاكاة ، ذلك أن أرسطو لم ينظر إلى الجانب الوظيفى للمحاكاة إلا من زاوية المتلقى ، فضلا عن أنه ركز كل التركيز على تجانس الفعل المحاكى ووحدته ، ورد إليه تأثر المتلقى بالمحاكاة .

لقد رد حازم — شأنه شأن غيره من القدماء — وظيفة الصورة إلى إقناع بفكرة أو إمتاع بتصوير مستطرف . وكان للإقناع وسائل تتفاوت بتفاوت درجاته ، كما كان الإمتاع يتحقق بالمحاكاة المباشرة أو « حكاية حال مشاهدة بالبصر » كما يقول ابن الأثير ، أو يتحقق بالمحاكاة التشبيهية كما يقول حازم . ولكن الأصل فى الإمتاع والإقناع هو المتلقى . والمعيار الأساسى للحكم على نجاح الصورة أو فشلها — عند الجميع — هو تناسبها مع مقتضى « الحال الخارجى » أو مقامات المستمعين .

والذى لا شك فيه أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقى وحده ، وما صاحبه من سوء فهم لوظيفة الشعر الاجتماعية ، قد أدى إلى مزالق كثيرة . أهمها : فصل الصورة عن المعنى واعتبارها من قبيل الزينة العارضة ، وتجاهل الضرورة الداخلية الملحة التى تدفع الشاعر إلى التفكير والتعبير بالصورة ، ورد جمال الصورة إلى تجانس شكلى وتناسب منطقى جامد لا يعول عليه فى الفن ، وأخيرا تحويل الصورة إلى طرائق جامدة للاستدلال المنطقى .

ولم يفهم الناقد القديم — فى الأغلب الأعم — أن الأصل فى الشعر هو المبدع قبل المتلقى ، وأن القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقى إلا إذا حققت ما يأمله المبدع . وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع يتكشف لنا زيف النتائج التى أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل « الزينة » الطارئة على المعنى الأصلى ، وكأن الشاعر يتمخض — كما يقال — المعنى الذى يريد بناء الشعر

عليه فى فكره نثرا ، ثم يعد له بعد ذلك ما يلبسه إياه من الصور التى تناسبه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه[1] . إن الصورة هى الوسيط الاساسى الذى يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كى يمنحها المعنى والنظام . وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة ، أو مجاز وحقيقة ، أو رغبة فى إقناع منطقى أو إمتاع شكلى ، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها،أو يجسدها بدون الصورة .

وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه أو حذفه ، وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق ، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله. وتصبح المتعة التى تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية . ويصبح نجاح الصورة أو فشلها فى القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر ، باعتبارها موصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذى يدرك ، والقارىء الذى يتلقى .

* * *

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر /٥

المصادر والمراجع

(ا) المصادر

الآمدى :

ــ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥

ابن أبى الإصبع :

ــ بديع القرآن ، تحقيق حفنى شرف ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٧

ــ تحرير التحبير ، تحقيق حفنى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٣٨٣ هـ

ابن أبى الحديد :

ــ الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر) ، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٢

ابن أبى عون :

ــ كتاب التشبيهات ، تحقيق محمد عبد المعيد خان ، كمبردج ١٩٥٠

ابن الأثير :

ــ الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان ، تحقيق حفنى شرف ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٨

ـــ الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، تحقيق مصطفى جواد ، المجمع العلمى ، بغداد ١٩٥٦
ـــ المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ — ١٩٦٢

ابن باجة :

ـــ تدبير المتوحد ، تحقيق م . آسين بالسيوس ، مدريد ١٩٤٦

ابن بسام :

ـــ الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، المجلد الأول ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٩

ابن الجراح :

ـــ الورقة ، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبدالستار فراج ، دارالمعارف ، الطبعة الثانية .

ابن جنى :

ـــ التمام فى تفسير أشعار هذيل ، تحقيق أحمد مطلوب وآخرين ، مطبعة العانى ، بغداد ، بدون تاريخ .
ـــ الخصائص ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ — ١٩٥٦
ـــ سر صناعة الإعراب ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، إدارة إحياء التراث القديم ، القاهرة بدون تاريخ .

ابن حزم :

ـــ التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية ، تحقيق احسان عباس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩

ـــ رسائل ابن حزم ، تحقيق احسان عباس ، الخانجى ، القاهرة بدون تاريخ .

ابن خفاجة :

ـــ ديوان ، تحقيق السيد مصطفى غازى ، منشأه المعارف بالاسكندرية، ١٩٦٠

ابن رشد :

ـــ تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .

ـــ تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤

ـــ تلخيص كتاب الحاس والمحسوس، ضمن كتاب أرسطوطاليس فى النفس، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩

ـــ تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهوانى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن رشيق :

ـــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٥ .

ـــ قراضة الذهب ، الخانجى ، القاهرة ١٩٢٦ .

ابن الزملكانى :

ـــ التبيان فى علم البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجه الحديثى ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٤

ابن سلام :
ـ طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢
ابن سنان :
ـ سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة صبيح ، القاهرة ١٩٦٩
ابن سينا :
ـ الإشارات والتنبيهات ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠
ـ تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ١٢٩٨ هـ .
ـ حى بن يقظان ، تحقيق أحمد أمين ، دار المعارف ، القاهرة بدون تاريخ
ـ الخطابة ، من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة ١٩٥٤ .
ـ عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، منشورات المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ١٩٥٤ .
ـ فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٣
ـ القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ، تحقيق يان باكوش ، المجمع العلمى التشيكوسلوفاكى ، براغ ١٩٥٦
ـ كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ١٩٦٩

— كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب ريطوريقا ، تحقيق محمد سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

ابن شرف القيروانى :

— أعلام الكلام ، مكتبة الخانجى ، ١٩٢٦ .

ابن طباطبا :

— عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦

ابن ظافر الأزدى :

— بدائع البدائة ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٠

ابن فارس :

— الصاحبي فى فقه اللغة ، المكتبة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ .

ابن قتيبة :

— تأويل مختلف الحديث ، مطبعة كردستان العلمية ، القاهرة ١٣٢٦ هـ .

— تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٣٧٣ هـ .

— الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧ .

— كتاب المعانى الكبير ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ١٩٤٩ .

ابن القيم الجوزية :

— الصواعق المرسلة فى الرد على الجهمية والمعطلة ، اختصار محمد بن الموصلى مطبعة الإمام بمصر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٣٨٠ هـ

ابن مالك (بدر الدين محمد بن جمال الدين) :
ـــ كتاب المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ١٣٤١ هـ

ابن المدبر :
ـــ الرسالة العذراء فى موازين البلاغة ، ضمن رسائل البلغاء ، تحقيق محمد كرد على ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة بدون تاريخ .

ابن المعتز :
ـــ طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة١٩٥٦ .
ـــ فصول التماثيل ، المطبعة العربية ، القاهرة ١٩٢٥
ـــ كتاب البديع ، تحقيق كراتشقوفسكى ، مطبوعات جب التذكارية ، لندن ١٩٣٥ .

ابن منقذ (أسامة) :
ـــ البديع فى نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوى وحامد عبد المجيد ، الادارة العامة للثقافة ، مطبعة الحلبى ، القاهرة ١٩٦٠

ابن المنير :
ـــ الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، بهامش الكشاف للزمخشرى .

ابن ناقيا :
ـــ الجمان فى تشبيهات القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ، وزارة الثقافه والاعلام ، بغداد ١٩٦٨

ابن وكيع :
ـــ المنصف ، مصورة فى مكتبة الدكتور حسين نصار الخاصة .

ابن وهب (اسحق بن إبراهيم بن) :
ــ البرهان فى وجوه البيان ــ المعروف بنقد النثر ــ تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٧
أبو حيان التوحيدى :
ــ الامتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت بدون تاريخ .
ــ البصائر والذخائر ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣
ــ مثالب الوزيرين ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دار الفكر ، دمشق ١٩٦١
أبو طاهر (محمد بن حيدر البغدادى) :
ــ قانون البلاغة ، ضمن رسائل البلغاء ، تحقيق محمد كرد على ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٦
أبو عبيدة (معمر بن المثنى) :
ــ مجاز القرآن ، تحقيق محمد فؤاد سزگين ، الخانجى ، القاهرة ١٩٥٤
اخوان الصفا :
ــ رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٧
أرسطوطاليس :
ــ الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩
اسحق بن حنين :
ــ كتاب أرسطاطاليس وفص كلامه فى النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٤

ـــ كتاب النفس المنسوب إليه ، مع تلخيص كتاب النفس لأبى الوليد ابن رشد ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠

الأصمعى :

ـــ فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى وطه الزين ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ١٩٥٣

الباقلانى :

ـــ إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤

البطليوسى :

ـــ الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب ، المطبعة الأدبية ، بيروت ١٩٠١

ـــ الانتصار ممن عدل عن الاستبصار ، تحقيق حامد عبد المجيد ، المطبعة الأميريه ، القاهرة ١٩٥٩

البلوى (ابو الحجاج يوسف بن محمد المالقى):

ـــ ألف باء ، جمعية المعارف ، المطبعة الوهبية ، القاهرة ١٢٨٧

التبريزى :

ـــ شرح ديوان أبى تمــام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤

ـــ شروح سقط الزند — مع آخرين — دار الكتب ، القاهرة ١٣٦٤ هـ

التنوخى :

ـــ الأقصى القريب فى علم البيان ، الخانجى ، القاهرة ١٣٢٧ هـ

الثعالبى :

ـــ التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٦١

ـ كتاب نثر النظم وحل العقد ، المطبعة الأدبية ، القاهرة ١٣١٧ هـ

ثعلب :

ـ قواعد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٤٨

ـ مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠

الجاحظ :

ـ البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ١٩٦٨

ـ الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٤٨

ـ رسائل الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الخانجى ، القاهرة ١٩٦٥

الجرجانى (على بن عبد العزيز) :

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى ، عيسى الحلبى ، القاهرة بدون تاريخ .

الحاتمى :

ـ حلية المحاضرة ، تحقيق جعفر الطيار الكتانى ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة .

ـ الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥

حازم القرطاجنى :

ـ قصائد ومقطعات ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٧٢

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦

الخالديان :

ـــ كتاب الأشباه والنظائر ، تحقيق السيد محمد يوسف ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٨ ـــ ١٩٦٥

الخطابى :

ـــ بيان إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة بدون تاريخ

الخوارزمى :

ـــ مفاتيح العلوم ، إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة ١٣٤٢ هـ

الرازى (أبو بكر محمد بن زكريا) :

ـــ رسائل فلسفية ، تحقيق بول كراوس ، مطبوعات جامعة فؤاد الأول ، القاهرة ١٩٣٩

الرازى (أبو حاتم أحمد بن حمدان) :

ـــ الزينة فى المصطلحات الإسلامية العربية ، تحقيق حسين بن فيض الله الهمدانى ، القاهرة ١٩٥٦

الرازى (فخر الدين محمد بن عمر) :

ـــ المحصول فى علم الأصول ، تحقيق طه جابر فياض العلوانى ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر ، أكتوبر ١٩٧٢

ـــ نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧ هـ .

الرضى (الشريف أبو الحسن محمد أحمد) :

ـــ تلخيص البيان فى مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغنى حسن ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٥

ـ المجازات النبوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ١٣٢٨ هـ .

الرمانى :

ـ النكت فى إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف

الزركشى :

ـ البرهان فى علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٧

الزمخشرى :

ـ الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب ، تحقيق بهيجة الحسنى ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، بغداد ١٩٦٨

ـ الكشاف ، الحلبى ، القاهرة ١٩٤٨

السكاكى :

ـ مفتاح العلوم ، الحلبى ، ١٩٣٧

سيبويه :

ـ الكتاب ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣١٦هـ

السيوطى :

ـ الاتقان فى علوم القرآن ، المكتبة التجارية ، القاهرة بدون تاريخ

ـ المزهر فى علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرين ، عيسى الحلبى ، القاهرة بدون تاريخ .

الشريشى :

ـ شرح مقامات الحريرى ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ١٣٠٦ هـ .

الصولى :

ــ أخبار أبى تمام ، تحقيق خليل عساكر وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ .

ــ أخبار البحترى ، تحقيق صالح الأشتر ، المجمع العلمى العربى ، دمشق ١٩٥٨ .

عبد الجبار (القاضى أبو الحسن) :

ــ إعجاز القرآن ، الجزء السادس عشر من المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولى ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٠ .

عبد القاهر :

ــ أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ١٩٥٤ .

ــ دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ١٩٦١

ــ الرسالة الشافية ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن .

عز الدين بن عبد السلام :

ــ كتاب الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز، دار الطباعة العامرة، القاهرة ١٣١٣ هـ

العسكرى (أبو أحمد) :

ــ المصون فى الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المطبوعات والنشر ، الكويت ١٩٦٠ .

العسكرى (أبو هلال) :

ــ ديوان المعانى ، مكتبة القدسى ، القاهرة ١٣٥٢ هـ .

- كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٢ .

العلوى (يحيى بن حمزة) :

- الطراز المتضمن لأسرار البـلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ١٩١٤ .

العميدى :

- الإبانة فى سرقات المتنبى ، تحقيق ابراهيم الدسوقى البساطى ، دار المعارف القاهرة ١٩٦١ .

الغزالى :

- فرائد اللآلى ، مطبعة فرج الله الكردى ، القاهرة ١٣٤٤ .
- معارج القدس فى مدارج معرفة النفس ، تحقيق محمد مصطفى أبو العلا ، مكتبة الجندى ، القاهرة ١٩٦٨ .

الفارابى :

- إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٩
- أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥ .
- جوامع الشعر ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١ .
- رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .
- كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، دار الكاتب العربى ، القاهرة بدون تاريخ .
- المجموع ، الخانجى ، القاهرة ١٩٠٧ .

— مجموعة رسائل ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد الدكن ، الهند ١٣٤٤ — ١٣٤٦ هـ .

الفراء :

— معانى القرآن ، تحقيق أحمد نجاتى ومحمد على النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .

قدامة بن جعفر :

— جواهر الألفاظ ، الخانجى ، القاهرة ١٩٢٢ .

— نقد الشعر ، تحقيق س . ا . بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٥٦ .

القزاز القيروانى (أبو عبد الله محمد بن جعفر) :

— كتاب ما يجوز للشاعر فى الضرورة ، تحقيق المنجى الكعبى ، الدار التونسية ، ١٩٧١ .

القزوينى (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :

— الإيضاح فى علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة بدون تاريخ .

قسطا بن لوقا :

— فى الآراء الطبيعية التى ترضى بها الفلاسفة ، ضمن أرسطوطاليس فى النفس .

كشاجم :

— أدب النديم ، المطبعة الاميرية ، بولاق ١٢٩٨ هـ .

الكلاعى (أبو القاسم محمد بن الغفور الاندلسى) :

— أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ .

الكندى (يعقوب بن اسحق) :
— رسائل الكندى الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريدة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٥٠ .

المبرد :
— البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار مطابع الشعب ، القاهرة بدون تاريخ .
— الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته ، دار نهضة مصر ، القاهرة بدون تاريخ .

متى بن يونس :
— كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق شكرى عياد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

المرتضى (الشريف على بن الحسين) :
— آمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٥٤ .
— الشهاب فى الشيب والشباب ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينة ١٣٠٢ هـ
— طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، عيسى الحلبى ، القاهرة ١٩٦٢ .

المرزبانى :
— الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣هـ

المرزوقى :
— شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ .

مسكويه :
ـــ تهذيب الأخلاق ، مطبعة الترقى ، القاهرة ١٣١٧ هـ .
ـــ كتاب السعادة ، المدرسة الصناعية الالزامية ، القاهرة ١٩١٧ .
ـــ كتاب الفوز الأصغر ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ .

مهلهل بن يموت بن المزرع :
ـــ سرقات أبى نواس ، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ .

اليغمورى (أبو المحاسن يوسف بن أحمد) :
ـــ نور القبس المختصر من المقتبس فى أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء ، تحقيق رودلف زلهايم ، فرانكفورت ١٩٦٤ .

(ب) المراجع العربية والمترجمة

ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الإسلامية ــ منهج وتطبيق ، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٤٧

ج. م جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٨

إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الأمانة ، بيروت ١٩٧١

أحمد أمين : ضحى الإسلام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ١٩٣٣ ــ ١٩٣٦

أحمد فؤاد الأهوانى : الكندى فيلسوف العرب ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤

أحمد مصطفى المراغى : تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٠

أحمد مطلوب : القزوينى وشروح التلخيص ، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٧

أرسطوطاليس : فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى . دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣

أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧

أمين الخولي : مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦١

تشارلتن : فنون الأدب ، تعريب زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

جابر عصفور : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

جلال الخياط : التكسب بالشعر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠

جولد تسيهر : مذاهب التفسير الإسلامي ، ترجمة عبد الحليم النجار ، الخانجي ، القاهرة ١٩٥٥

دي بور : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٧

ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧

ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣

سهير القلماوي : فن الأدب ـــ المحاكاة ، الحلبي ، القاهرة ١٩٥٣

شكري عياد : من وصف القرآن ، يوم الحساب والدين . رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة فؤاد الأول ، كلية الآداب ١٩٤٦ — ١٩٤٧

شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة بدون تاريخ

طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الحكمة ، بيروت بدون تاريخ

طه حسين : البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . مقدمة نقد النثر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٨

عبد الحكيم راضي : فكرة الابتكار فى النقد العربي ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة

عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٨

عبد الرحمن بدوى : التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية ، دراسات لكبار المستشرقين ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٦

: الانسانية والوجودية فى الفكر العربي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٧

عبد القادر القط : حركات التجديد فى العصر العباسى ، ضمن إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢

عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢

على الجندى : فن التشبيه ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٢

على سامى النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٤

غرنباوم : دراسات فى الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٥٩

كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربي ، دار النشر «علم» ، موسكو ١٩٦٥

كمال يوسف الحاج : فى فلسفة اللغة ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٧

كولنجوود : مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، بدون تاريخ
مازن المبارك : الرمانى النحوى ، مطبعة جامعة دمشق ، دمشق ١٩٦٣
محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١
محمد عبد الهادى أبوريدة: نصوص فلسفية عربية ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٥
محمد عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا — بحث فى علم النفس عند العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١
محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، الطبعة الأولى بدون تاريخ
محمود قاسم : الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى ، معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ١٩٦٩
مصطفى عبد الرازق : الدين والوحى والاسلام ، عيسى الحلبى، القاهرة ١٩٤٥
مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٨
: نظرية المعنى فى النقد العربى ، دار القلم، القاهرة ١٩٦٥
هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة نصير مروة وحسين قبيسى ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٩
يحيى الجبورى : الاسلام والشعر ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٤

(جـ) المراجع الأجنبية

Aristotle : The Art of Rhetoric, L. C. L. London, 1947.

Bowra (S. Maurice) : The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961.

Brooks (Cleanth) : Modern Poetry and the Tradition, London 1948.

Bundy (Murray) : The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois 1927.

Butcher (S.H.) : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, Dover Publications, New York 1951.

Downey (J.E.) : Creative Imagination; Studies in the Psychology of Literature, Routledge and Kegan Paul, London 1929.

Fogle (R.H.): The Imagery of Keats and Shelley; A Comparative Study, Archon Books, New York 1967.

Friedman (Norman) : The Imagery; from Sensation to Symbol, The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol.XII 1932.

——————— : Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. Press 1969.

——————— : Imagination, P.E. P.P.

Hulme (T.E) : Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960.

James (R.A.S.) : The Making of Literature, Mercury Books, London 1963.

Lewis (C.Day) : The Poetic Image, Jonathan Cape, London 1966.

Murry (J. Middleton) : The Problem of Style, OXford Univ. Press, London 1930.

——————— : Metaphor; in Countries of the Mind, 2nd Series, London 1931.

Nowottny (Winifred) : The Langauge Poets Use, The Athlone Press, London 1972.

Press (John) : The Fire and the Fountain, Methuen, London 1966.

Richards (I.A.) : The Philosophy of Rhetoric, OXford Univ. Press, New York 1967.

Shibles (Warren A.) : Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban's Theories, Mouton, 1971.

Spender (Stephen) : The Making of a Poem; The Creative Process Edited by Brewster Ghiselin, A Menator Book, New York 1952.

Thomas (Owen) : Metaphor and Related Subjects, Random House, New York 1969.

Wellek (René) and Warren (Austin) : Theory of Literature, A Harvest Book, New York, 1956.

Whalley (George) : Poetic Process; An Essay in Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1953.

الفهرس

تصويبات

نأسف لوقوع بعض الأخطاء المطبعية بالكتاب . وتبرز هنا تصويبا لأبرزها أما بقية الأخطاء فلا تفوت على فطنة القارىء .

الصفحة	السطر	ا	التصويب
١٨	٢	خيال الشاعر الذى	خيال الشاعر هو الذى
٣٣	١٧	يلعب	يلعبه
٣٧	١٤	استقرار	استقذار
٤٠	٥	الصور	المُصَوِّرة
٤٧	١٢	المتيخلة	المتخيلة
٤٨	٦	الحسد	الجسد
٦٣	٨	مر	من
٧٣	٧	يكون بالقوة الشاعر الشاعرة	يكون بالقوة الشاعرة
٧٤	١٩	المتلق	المتلقى
٧٧	١٦	Hume	Hulme
٨٦	١٨	مساجسين	مسلجسين
٩٤	٩	لوم	لوما
١٤١	٨	معاقدة	معاضدة
١٥٣	١٣	توجع	ترجع
١٨٨	١٣	خلالها	خلالها
١٩٦	١٢	المعانى	المطى
٢١٠	١٧	ابن سينا	ابن سنان
٢١٤	١٦	أحسن	وأحسن
٢١٤	١٧	المقارنة	المقاربة

الصفحة	السطر	الخطأ	التصويب
٢١٦	١	أبا همرو	أبا عمرو
٢٣٦	١٦	استحقت	استحققت
٢٣٨	٤	بينهما	بينها
٢٣٨	١٢	تمثل	تمثيل
٢٣٩	٥	تشيء	تشى
٢٧١	٨	المناية	المنايا
٢٧٣	٤	يحل	يخل
٢٧٧	١٨	ادعاه	ادعاء
٢٨٢	١٤	رأيت أسد	رأيت أسدا
٢٨٥	٥	كانب	كانت
٢٨٨	١٤	وهذا	هذا
٣١٤	٤	الذين	اللذين
٣٣٥	٣	يستليح	ستملح
٣٣٥	١١	وعازلة	وعاذلة
٣٣٨	١٣	وغفلا	غفلا
٣٧٣	١٧	فهما	فهمها
٣٧٥	١٦	١٧٢٢	١٨٢٢
٤١٣	٩	محسوس	محسوس بمحسوس
٤١٧	١٤	ستنفرغ	سنفرغ
٤٢٨	١٦	الجاحظ فى المعتزلى	الجاحظ المعتزلى
٤٣٠	١٦	« الصويرات »	« التصويرات »
٤٣٦	٣	الجمال اللذة	الجمال واللذة

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ١٩٧٤/٤٤٣٦

مطبعة دار نشر الثقافة
٢١٠ شارع كامل صدقي – الفجالة
ت ٩١٦٠٧٦

م
٢٠٠